BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

Morandini: *Incontro con Joris Ivens* - Viany: *Cinema brasiliano ieri e oggi* - Autera: *Film umoristici a Bordighera* - Laura: *Il V Festival dei Popoli.*

Note, recensioni e rubriche di: *CHITI, GAMBETTI, VERDONE.*

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DI BIANCO E NERO - ROMA
ANNO XXV - NUMERO 2 - FEBBRAIO 1964

Sommario

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO IV

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici

Anno XXV - n. 2

febbraio 1964

Direttore

FLORIS L. AMMANNATI

Condirettore responsabile

LEONARDO FIORAVANTI

Redattore capo

ERNESTO G. LAURA

Direzione e Redazione

Roma, via Antonio Musa 15, tel. 863.944

Amministrazione

Edizioni di Bianco e Nero, Roma, via Antonio Musa 15, telefono 848.030 - c/c postale n. 1/18989

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 5.000, estero lire 6.800; semestrale: Italia lire 2.500. Un numero costa lire 500; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione numero 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia « Tiferno Grafica », Città di Castello - Distribuzione esclusiva: Commissionaria Editori S.p.A., Torino, via Brofferio 3.

Anche l'Università di Cagliari ha istituito una cattedra sul cinema

Il Prof. Pio Baldelli incaricato per il 1963-64

L'Università di Cagliari ha istituito — seconda in Italia — una cattedra di storia e critica del cinema, inquadrandola nella facoltà di Magistero. A docente è stato chiamato per incarico, per l'anno accademico 1963-64, il prof. Pio Baldelli, che inizierà il 16 aprile un corso sul tema: « L'opera di Ingmar Bergman nel quadro del cinema contemporaneo ».

La creazione a Cagliari di una cattedra sul cinema ha, non occorre sottolinearlo, una grande importanza culturale ed un grande significato nel quadro del rinnovamento degli studi universitari italiani. Se infatti la meritoria iniziativa di Pisa nacque insieme dall'apertura al nuovo di un ateneo illustre e dal contributo ideale e finanziario del Centro Sperimentale di Cinematografia, secondo le caratteristiche delle cattedre convenzionate, l'iniziativa cagliaritana è maturata completamente all'interno del mondo accademico. A Luigi Chiarini, incaricato a Pisa e doverosamente primo chiamato ad una cattedra di cinema, si affianca oggi il nome di Pio Baldelli, la cui recente raccolta di saggi « Sociologia del cinema » indica una seria personalità di studioso. La cattedra di Pisa, per anni tenacemente voluta dal C.S.C., sta dando i suoi buoni frutti anche sul piano dell'esempio: l'anno scorso sulla sua scia anche in Spagna un'antica Università, quella di Valladolid, inaugurò nella facoltà di lettere una cattedra di storia e critica del cinema, pur se tuttora limitata a corsi liberi.

Fatto il primo passo, superati gli inevitabili pregiudizi, dimostrato che vi sono anche in Italia studiosi di cinema a livello dell'insegnamento superiore e della ricerca scientifica più rigorosa, c'è da augurarsi che non ci si arresti a due esempi isolati né ci si fermi allo stadio degli incarichi.

È tempo di bandire regolari concorsi che rendano organica e continuativa la posizione degli attuali docenti ed aprano le porte di altri atenei ad altri studiosi. Come pure sarebbe forse più utile bandire concorsi per libere docenze in storia del cinema anziché genericamente come oggi si fa in storia dello spettacolo. Non che la cultura passi necessariamente per le università (il magistero d'un Croce non si servì mai d'una cattedra); ma è certo che l'università può grandemente contribuire a far sì che gli studi sul film siano sempre meglio posti su un piano di rigore e di metodo e può fornire agli studiosi quel necessario corredo di strumenti (biblioteca, cineteca ecc.) che difficilmente essi possono organizzare sul piano individuale e privato.

Notizie varie

LA GIURIA DI VENEZIA — Il Presidente della Biennale di Venezia, prof. Marcazzan, ha nominato, su proposta del prof. Chiarini, la Giuria Internazionale per la XXV Mostra d'arte cinematografica. Essa è così composta: Mario Soldati (Italia), presidente, Rudolf Arnheim (U.S.A.), Owe Brusendorf (Danimarca), Thorold Dickinson (Gran Bretagna), Ricardo Muñoz-Suay (Spagna), Georges Sadoul (Francia), Jerzy Toeplitz (Polonia).

STAN LAUREL PREMIATO DAGLI ATTORI AMERICANI — Per « la parte da lui avuta nel promuovere i più alti ideali della professione di attore », il comico Stan Laurel (Stanlio), che ha ora 74 anni e vive in ritiro, è stato insignito del premio annuale della « Screen Actors Guild », l'associazione degli attori statunitensi. Il premio gli è stato consegnato da Charlton Heston.

IL PRODUTTORE DELLA « GLOBE » CONDANNATO PER PUBBLICAZIONE OSCENA — Henry Lombroso, presidente della « Globe Films International », è stato condannato a tre mesi di reclusione e a cinquantamila lire di multa — con la sospensione condizionale della pena — essendo stato riconosciuto colpevole di pubblicazione oscena per aver messo in circolazione il film *Questo mondo proibito*.

IL « SAN FEDELE » PER IL FILM PER RAGAZZI A QUILICI — La giuria del premio « San Fedele » per il film per ragazzi, composta da Aldo Agazzi, Matteo Ajassa, Antonio Petrucci, ha assegnato la Targa 1964 a *Ti-koyo e il suo pescecane* di Folco Quilici.

I RINNOVI CARICHE NELLE ASSOCIAZIONI PROFESSIONALI — Ecco i presidenti delle varie associazioni professionali secondo i rinnovi cariche effettuati in febbraio: A.N.I.C.A.: Eitel Monaco; Unione Produttori: Goffredo Lombardo; Unione Produttori Cortometraggi: Sandro Pallavicini (vice: Angelo Corridori e Gianni Hecht Lucari); Unione Cinematografie Specializzate: Giuseppe Tavazza (vice: Ezio Gagliardo e Gigi Martello); Unione Distributori: Franco Penotti.

MARIO VERDONE NARRATORE — Dopo « L'omino delle croci » (1948) e « Gli anni della giovinezza » (1962), che erano due racconti, Mario Verdone è tornato alla narrativa con un romanzo allegorico e fantastico, « Sapientaccio », uscito in gennaio per i tipi dell'editrice Maia di Siena.

Incontro con Joris Ivens

di MORANDO MORANDINI

È un luogo comune ma conviene ripeterlo: quel che più colpisce, almeno al primo incontro, in Joris Ivens è la sua apparenza di uomo comune. Non è soltanto una questione di aspetto ma di comportamento. Nella conversazione più spicciola come nella discussione più impegnata, la sua pacata serenità non l'abbandona quasi mai. La sua gentilezza è proverbiale ma nell'attenzione che dedica ai suoi interlocutori, anche ai più giovani o più sprovveduti, non c'è né paternalismo né quella bonarietà affettata che spesso, in società, nasconde l'indifferenza, se non il dispregio.

Chi ha qualche dimestichezza con l'ambiente degli intellettuali cinematografici, un mondo di primedonne più o meno isteriche e di vanitosi più o meno mimetizzati, non può non restare favorevolmente impressionato dalla modestia reticente con cui parla di sè e del suo lavoro ma, insieme, della lucida tranquilla consapevolezza del proprio valore. Non lo impone mai. Più semplicemente lo sottintende; che è, spesso, il modo più efficace per affermarlo.

Se appena si ha l'occasione di frequentarlo per qualche giorno, come a noi è successo, pur a distanza, durante l'ultimo Festival dei Popoli di Firenze, ci si rende conto che una delle principali componenti della sua personalità è quella di un dialettico bisogno di dare e di ricevere simpatia, di stabilire col prossimo uno scambio che non sia limitato né a una comunicazione intellettuale né a un'adesione superficialmente affettiva ma che comprenda tutto l'uomo.

L'hanno soprannominato l'Olandese Volante, questo cineasta che ha la vocazione del viaggiare e che ha lavorato in tutti e cinque i continenti. Ma, più che i suoi vagabondaggi geografici, nella sua filmografia colpiscono il numero e la varietà degli uomini d'ingegno che hanno collaborato con lui: scrittori come Hemingway, Moravia,

Prévert, Nichols; musicisti come Sciostakovic, Eisslar, Robeson; fotografi come Robert Capa; attori come Gérard Philipe, Walter Huston, Herbert Marshall; registi come Milestone, Pyriev, Reis, Cravenne, Villiers, Orsini e i Taviani; cineasti come Storck, Pozner, Bossak, Marker.

Pensiamo che un risultato di questo genere non possa dipendere soltanto dalle occasioni esterne di un continuo vagabondaggio né dalla suggestione di un talento d'artista. In Joris Ivens ciascuno deve aver sentito qualcosa che vale più dell'intelligenza: la forza di un carattere.

* * *

D.: *Vuole parlarci, Ivens, dei Suoi progetti di lavoro? Lei sta preparando un film sul Mistral, vero?*

R.: Si, è un progetto molto vicino al mio cuore. Ci penso da molti anni, direi dal 1958, ma soltanto ora ho trovato il modo e i mezzi per realizzarlo. È un film sul Mistral cioè un film su un vento famoso, eccezionale. È il vento del Sud della Francia, il vento della Provenza, un vento che ha una grande personalità, che domina tutti gli aspetti della vita provenzale: porta il bel tempo, rende la gente nervosa, condiziona le abitudini della popolazione e, forse, il loro carattere. È un vento che i poeti hanno cantato e che ha ispirato scrittori, pittori, musicisti. E ora i cineasti ....

D.: Le Mistral — *si chiamerà così, no?* — *sarà allora un poema lirico cinematografico?*

R.: Non soltanto lirico. Epico, anche. Vorrei che fosse un film pieno di dinamismo, ricco di violenza e di tenerezza. Il Mistral è un mezzo per scoprire la vita della Provenza perché veramente domina tutti gli aspetti della vita provenzale: umani, culturali, economici, sociali, storici, geografici, agricoli, persino architettonici. E non bisogna dimenticare che il vento è un elemento della natura, strettamente legato con la vita dell'uomo e con il suo lavoro, con la sua energia e la sua famiglia.

Sa che a Marsiglia, in tribunale, gli avvocati difensori lo chiamano spesso in causa come una circostanza attenuante? Soffiava il Mistral al momento del delitto ...

D.: *Ha già cominciato le riprese?*

R.: È un film molto difficile perché la « vedette » è capricciosa, non si sa mai quando arriva sul « set ». Ho cominciato in novembre nell'Alta Provenza e, sebbene non abbia avuto molta fortuna, ho già girato qualcosa.

D.: *Sarà un lungometraggio?*

R.: No, sarà un documentario di quaranta, cinquanta minuti. È una lunghezza terribile commercialmente, lo so. Sgradevole per la produzione, inadatta per la distribuzione e per la televisione ma, d'altronde, ho le mie esigenze. Esiste una disciplina dell'arte, no? Non si può scrivere un sonetto con sei o con venti versi.

Per rimediare a quest'inconveniente pratico, ho deciso di fare una proposta al produttore per portare il film alla durata di un'ora e mezzo: un lungometraggio sul vento nei suoi diversi aspetti, visto da diversi temperamenti. Per il momento ho intenzione di fare, diciamo così, quattro numeri sul vento, quattro variazioni. Il primo sarà un disegno animato ironico, divertente, sul genere dei film pubblicitari. Non ho ancora le idee chiare: vendere il vento, per esempio, oppure una sintetica storia del vento, l'importanza del vento nella mitologia. Non ho ancora trovato chi lo farà. Il secondo numero sarà intitolato « Lettere dalla Provenza ». In Francia anzi in Provenza esistono molti cineamatori, ragazzi in gamba, maturi, appassionati di cinema. Farò un appello a questi giovani perché girino degli « sketches » sul vento. Chi lo farà fantastico, chi realistico, non importa. Sarà una specie di concorso; i migliori saranno scelti e entreranno nel mio film. Mi sembra una novità interessante dare un'occasione di questo genere ai cineamatori. Vorrei ritoccare il meno possibile il loro lavoro. Devono essere veramente lettere dalla Provenza, spontanee, autentiche, lettere in celluloide.

La terza parte sarà, invece, un cortometraggio con attori, una storia d'amore in cui il vento sarà un elemento drammatico che condiziona il conflitto dell'azione e della psicologia.

D.: *E la quarta parte?*

R.: Il mio film, il Mistral, una sorta di poema sul vento, dal ritmo epico.

D.: *Il produttore è francese?*

R.: È un giovane, Claude Mégère che, insieme con altri giovani amici, ha costituito una casa di produzione. È stato assistente di Baratier per *La poupée,* ha già realizzato alcuni documentari. Sono giovani coraggiosi, ambiziosi. Occorre coraggio per produrre un film come il mio: è molto difficile, di una formula del tutto nuova.

D.: *Come lo girate? A colori?*

R.: In trentacinque millimetri, naturalmente. E soltanto in parte a colori. Come ho cominciato a fare in ... *à Valparaiso* dove il colore ha una funzione drammatica. Sapete? Il Mistral porta veramente il colore. Arriva, caccia un cattivo tempo, spazza il cielo. In certi giorni ad Avignone o a Arles tutto è grigio, polveroso, come oggi a Firenze, in questa giornata invernale. Poi, in cinque minuti, il Mistral porta i colori, colori violenti come quelli di Van Gogh.

D.: *Ha una sceneggiatura o, meglio, un piano di lavoro? Di che tipo?*

R.: Come in quasi tutti i miei film, ho anch'io un piano di lavoro ma non molto preciso. Direi che è un piano d'attacco. Qualche volta per me la lavorazione di un film è come una battaglia. In questo caso lo è, comunque. E il nemico — o lo vogliamo chiamare la preda? — è imprevedibile, non si sa mai quello che fa e quando lo fa. Io sono a sua disposizione, lo aspetto al varco, sempre pronto ad accettare i suoi regali, a essere disponibile se mi vuole. No, il Mistral non si può chiamare un nemico ...

D.: *E del film che ha girato da noi, di* L'Italia non è un paese povero *che dice?*

R.: Ah, il film per Mattei. Ne sono molto fiero. Mattei lo accettò molto bene, gli era molto piaciuto. So che alla televisione italiana vollero tagliarlo, modificarlo. Allora chiesi e ottenni che fosse presentato come un film realizzato con gli estratti di un film di Ivens. Ne ho un bellissimo ricordo. Mi permise di conoscere il vostro paese in profondità perché fui costretto a non percorrerlo « en touriste » come avevo fatto fino ad allora ma a

penetrare nella sua vita quotidiana, nella pianura padana, in Sicilia, in Lucania.

D.: *Che cosa ha girato dopo quel film?*

R.: Nel 1960 andai in Africa, invitato dal governo della repubblica del Mali e realizzai *Demain à Nanguila.* È un documentario con una linea narrativa: la storia di un giovane e la sua evoluzione, parallela a quella del suo paese. Lo scenario fu scritto da Catherine Varlin, una francese che viveva da qualche tempo nel Mali e che conosceva bene il Paese. Era a colori.

Poi fui invitato a Cuba, dall'I.C.A.I.C., l'Istituto statale del cinema cubano. Girai due cortometraggi, *Carnet de voyage* e *Peuple armé.* Hanno avuto molto successo perché furono i primi film su Cuba, sulla rivoluzione cubana visti dal pubblico europeo, a Parigi, a Bruxelles, in Olanda. Dopo Cuba, nel 1962, andai nel Cile a tenere una serie di conferenze all'Istituto Sperimentale del Cinema dell'Università di Santiago del Cile. Giacché c'ero, combinai con gli studenti universitari il film su Valparaiso che avete visto qui al Festival dei Popoli e che fu premiato l'autunno scorso a Bergamo. Sì, sono un regista che si muove.

D.: *Quella del viaggiare è sempre stata una vocazione oppure fu determinata da circostanze esterne, indipendenti dalla Sua volontà?*

R.: L'uno e l'altro. All'inizio, naturalmente, furono le noie col governo olandese. Era il tempo di *Borinage,* un film militante, forse il primo film sindacale che sia mai stato girato. Mi ci ero impegnato a fondo, identificandomi con la lotta della classe operaia, ebbi molte noie e dovetti emigrare. Ma poi il viaggiare è dipeso sempre più dalla mia volontà. È compito del documentarista di toccare con i suoi film i punti nevralgici della storia, e così deve muoversi per essere al posto giusto nel momento giusto. Io mi muovo ma dappertutto mi trovo a mio agio perché cambiano le latitudini ma non le aspirazioni dei giovani, il desiderio della libertà, della giustizia, di una vita migliore. In fondo, poi sono olandese. Da centinaia di anni gli olandesi sono grandi viaggiatori.

D.: *Qual'è la Sua opinione sul cinema diretto? Pensa che sia, nelle intenzioni e nei risultati, un nuovo modo di fare il cinema che ha radical-*

mente trasformato o possa trasformare il cinema oppure soltanto una nuova tecnica?

R.: La domanda è un po' schematica. Non penso che quella del « cinéma-verité » sia una nuova scuola, come fu, per esempio, il neorealismo italiano. Alla base c'è una novità tecnica, e il rischio è che l'accento cada troppo sul fatto tecnico, considerato fine a se stesso. Ma ogni nuova tecnica nasce per la necessità degli artisti, e, dunque, sia benvenuta questa tecnica se ci permette di accostarci più liberamente e più profondamente alla realtà. È, insomma, uno strumento più perfetto di conoscenza. È vero che ogni nuova invenzione tecnica porta con sé anche un rinnovamento dei contenuti ma quest'aspetto non è ancora molto chiaro nel cinema diretto. A me, comunque, sembra importante che sia praticato dai giovani. È un buon segno.

S'è discusso molto sul nome di « cinéma-verité ». Molti usano altre espressioni: cinema diretto, cinema spontaneo, cinema-sincerità, cinema-informazione che sono meno ambiziose, meno presuntuose. A me, però, piace che i giovani abbiano preso questa bandiera della verità. Così saranno obbligati a dirla. È un impegno che si sono presi, una bandiera di combattimento. Ma è una domanda antica: quale verità? Quella che è davanti alla macchina da presa o quella che è dentro di noi? Con le nuove possibilità di registrare rapidamente, quasi senza limiti, le immagini della realtà, si corre il rischio di rimanere alla superficie della realtà, di accarezzarla invece di penetrarla. La verità si può tradire in ogni momento: durante la preparazione di un film, durante le riprese, al montaggio. E poi, dal di fuori, intervengono molte forze per soffocarla, la verità: la censura in tutte le sue forme.

D.: *Può citarmi qualche film in cui i metodi del cinema diretto sono stati applicati in forma creativa?*

R.: Secondo me il migliore esempio è *Le joli mai* di Chris Marker. Mi hanno molto interessato anche certi risultati di Jean Rouch. In America, poi, c'è Leacock che su questa strada ha fatto cose egregie.

D.: *Quale preferisce tra i film di Leacock?*

R.: Sicuramente il suo ultimo film, *Quintuplets*. Sono molto contento, Leacock va avanti, comincia ad approfondire il suo metodo, diventa più umano, meno legato alla tecnica. Naturalmente non ha ancora vinto la sua battaglia. È lui stesso a dirlo per primo.

D.: *E i canadesi?*

R.: Amo molto *Pour la suite du monde* di Brault. È molto bello, aderente al soggetto ma ci sento meno quella purezza di stile che trovo in Rouch e in Leacock. La macchina da presa non è abbastanza spontanea nell'azione, le persone sono messe là dentro, s'incontrano e sanno quasi ciò di cui devono parlare. Insomma, non è così provocante. D'altra parte mi piace molto perché non si basa soltanto sui dialoghi diretti, c'è nel film una dimensione lirica che mi ha molto colpito ...

D.: *Penso che la ragione del suo fascino, della sua forza consista nel fatto che Brault ami la gente dell'Ile aux Coudres, ami la materia che ha scelto e abbia saputo trasfondere questo suo amore nel film.*

R.: D'accordo, ha perfettamente ragione. Brault è riuscito ad avvicinarsi agli esseri umani. Anche il ritmo della vita dell'isola è eccellente.

D.: *Crede che le tecniche del cinema diretto possano essere applicate al cinema d'invenzione, al cinema narrativo normale?*

R.: Certamente. Dipende dallo stile che il regista vuole applicare alla storia. Non bisogna forzarlo, farne un partito preso. Esistono le possibilità anche se in misura minore che per il documentario.

D.: *Signor Ivens, non ho mai saputo come Lei è arrivato al cinema. Proviene da una famiglia borghese?*

R.: Media borghesia. Mio padre aveva negozi d'articoli fotografici. Anche mio nonno era fotografo, faceva dagherrotipi. Così sono nato in mezzo alle fotografie, sono della terza generazione di fotografi. Cominciai come tecnico, ingegnere fotochimico e soltanto

quando avevo ventott'anni ho cambiato mestiere, abbandonando la parte tecnica e buttandomi a quella artistica, proprio come fanno ora i giovani. Allora il nuovo movimento si chiamava avanguardia, era composto di cineasti di tutti i paesi. Così entrai nell'avanguardia ma puntando sul realismo. Non aderii né al surrealismo di Buñuel né al cinema psicologico di Germaine Dulac o di René Clair né all'astrattismo di Ruttmann. Noi olandesi abbiamo un senso della realtà molto forte. È nella nostra tradizione. Perciò mi buttai sulla realtà.

D.: *Conosce gli ultimi film del cinema italiano? C'è qualcosa che l'ha interessato in modo particolare?*

R. Conosco pochissimo il documentario italiano ma a Parigi ho visto *Salvatore Giuliano* che mi ha molto commosso. Ho visto anche *Il posto* di Olmi che mi è piaciuto moltissimo. Ho molti amici a Parigi, a tutti ho detto di andare a vederlo perché è un film importante. Lei conosce Olmi? Gli dica da parte mia che il suo film m'è piaciuto molto. È un uomo che conosce il cinema e che ha qualcosa da dire. È importante. Anche nei festival c'è troppa gente che non ha niente da dire. Si vedono troppi film ben fatti che non dicono niente.

D.: *E l'ultimo Fellini?*

R.: *Otto e mezzo?* L'ho visto a Mosca. Ero nella giuria del documentario del Festival ma ho preso egualmente una lancia per difenderlo. Mi sembra molto importante nello sviluppo dell'opera di Fellini.

D.: *In Italia è stato l'oggetto di grandi discussioni ...*

R.: Certamente. Si può discutere, si deve. Il che non toglie che Fellini abbia in quel film affrontato temi che non aveva mai affrontato. Non sempre in profondità. Qualche volta non gli si crede. Non si crede che per un regista esistano problemi di creazione così grandi e angosciosi come lui vuole far credere. Insomma, è rimasto otto e mezzo, è rimasto se stesso, non è diventato nove ...

D.: *Continuerà a viaggiare? Che progetti ha dopo* Le Mistral?

R.: Penso al Brasile. Non so ancora esattamente che cosa farò ma non c'è che da scegliere. Penso a un tema importante sulla evoluzione di quel grande paese, sul movimento di liberazione. È tutto un continente che si sveglia.

D.: *Li ha girati tutti, i cinque continenti ...*

R.: È vero. Tutti. Adesso sarà la volta di Marte o Venere. Ormai la Terra ...

D.: *Allora Le auguro di potere andare sulla Luna.*

R.: Me lo auguro anch'io.

Filmografia di Joris Ivens

1911 **BRANDENDE STRAAL** (t.l. : **La freccia ardente)** — **r. :** Joris Ivens - **o. :** Olanda (cortom. sperimentale realizzato a 13 anni).

1927 **DE BRUG** (t.l. : **Il ponte)** — **r., sc., mo. :** Joris Ivens - **p. :** Capi - **o. :** Olanda (cortom.).

1928 **LE BAR DE JUFFROUW HEYENS** — **r. :** Joris Ivens - **o. :** Olanda (cortom. sperimentale - saggio di cinepresa soggettiva in un bar).

ETUDES DE MOUVEMENT — **r. :** Joris Ivens - **o. :** Olanda (cortom.).

1929 **REGEN** (t.l. : **Pioggia)** — **r. :** Joris Ivens e Manus Franken - **f.** e **mo. :** Joris Ivens - **p. :** Capi - **o. :** Olanda (cortom.).

SCHAATSENRIJDEN (t.l. : **I pattinatori)** - **r. :** Joris Ivens - **o. :** Olanda (cortom. sperimentale - saggio di cinepresa soggettiva).

BRANDING (t.l. : **Risacca)** - **r. :** Joris Ivens e Manus Franken - **s. :** da un romanzo di Jef Last - **sc. :** Manus Franken - **f. :** Joris Ivens e John Fernhout - **p. :** Capi - **o. :** Olanda (mediom.).

IK-FILM (t.l. : **Io-Film)** - **r., f.** e **mo. :** Joris Ivens e Hans van Meerten - **o. :** Olanda (cortom.).

1930 **WIJ BOUWEN** (t.l. : **Noi costruiamo)** - **r., sc., mo. :** Joris Ivens - **f. :** Joris Ivens e John Ferno (Fernhout) - **p. :** Sindacato Generale Olandese dei Lavoratori Edili - **o. :** Olanda [Col materiale non utilizzato furono montati quattro cortometraggi : **NIEUWE ARCHITEKTUR** (t.l. : **Nuova architettura) ;**

HEIEN (t.l.: **Piloti)**; **CAISSON BORNN ROTTERDAM** (t.l.: **Cassone armato Rotterdam)**; **ZUID LIMBURG** (t.l.: **Costruzione di una ferrovia)**].

ZUIDERZEE (t.l.: **Mare di Zuider)** - **r., sc., mo.:** Joris Ivens - **f.:** Joris Ivens, John Ferno, Piet Huisken - **o.:** Olanda (mediom).

1931 **SYMPHONIE INDUSTRIELLE** — lungom. doc. costituito dai due mediom.: *a*) **PHILIPS RADIO** (t.l.: id.) — **r.** e **sc.:** Joris Ivens - **f.:** Joris Ivens e John Ferno - **m.:** Lou Lichtveld - **suono:** Hélène Van Dongen; *b*) **CRÉOSOTE** (t.l.: **Creosoto)** - **r.:** Joris Ivens e Jean Dréville - **f.:** Jean Dréville e John Ferno - **mo.:** Joris Ivens - **p.:** Capi - **o.:** Olanda.

1932 **KOMSOMOL** o **PEM' O GEROJACH** (t.l.: **Il canto degli eroi)** — **r.** e **mo.:** Joris Ivens - **s.:** Skliut - **comm.:** Tretjiakov - **f.:** Aleksandr Schelenkov - **m.:** Hans Eissler - **p.:** Mejrapom film - **o.:** U.R.S.S. (mediom.).

1933 **BORINAGE** — **r., s., f.:** Joris Ivens e Henry Storck - **p.:** « Epi », Club de l'Ecran - **o.:** Belgio. (mediom. - ne è stata realizzata anche una versione sonorizzata con sequenze aggiunte girate in Ucraina e durante la costruzione della Metropolitana di Mosca - **m.:** Hans Hauska - **mo.:** Hélène Van Dongen).

HEIN — **r.:** Joris Ivens - **o.:** Olanda (cortom.).

1934 **NIEUWE GRONDEN** (t.l.: **Nuova terra)** — **r., sc.;** Joris Ivens - **f.:** Joris Ivens, John Ferno, Eli Lotar, Piet Huisken, Hélène Van Dongen - **mo.:** Joris Ivens e Hélène Van Dongen - **suono:** Hélène Van Dongen - **m.:** Hans Eissler - **parole delle canzoni:** Bertolt Brecht - **o.:** Olanda (mediom. - nuova edizione di **Zuiderzee** in tre bobine, con l'aggiunta di materiale di repertorio e nuovo materiale originale).

1935 **BORBIECK** (t.l.: **Il lottatore)** o **DIMITROV** — **r.:** Gustav Wangenheim (secondo altre fonti: Gustav Wangenheim e Joris Ivens) - **f.:** Vladimir Pozner e Joris Ivens - **o.:** Olanda.

1937 **SPANISH EARTH** — **r.** e **sc.:** Joris Ivens - **comm.:** Ernest Hemingway e Dudley Nichols - **f.:** John Ferno - **voce:** Fredric March - **m.:** Marc Blitzstein e Virgil Thompson - **mo.:** Hélène Van Dongen - **suono:** Irving Reis - **p.:** History To-Day - **o.:** U.S.A. (mediom. - ne è stata montata un'ed. francese a cortom. - **mo.:** Jean Renoir - **voce:** Pierre Renoir).

1939 **THE FOUR HUNDRED MILLION** — **r.** e **sc.:** Joris Ivens - **comm.:** Dudley Nichols - **f.:** John Ferno e Robert Capa - **voce:** Fredric March - **m.:** Hans Eissler - **mo.:** Hélène Van Dongen - **p.:** Contemporary Historians - **o.:** U.S.A. (lungom. doc. - girato in Cina).

1940 **THE POWER AND THE LAND** o **THE LAND OF THE POWER** — **r.:** Joris Ivens - **sc.:** Edwin Locke - **comm.:** Stephen Vincent Bennet - **f.:** Floyd Crosby e Arthur Ornitz - **m.:** Douglas Moore - **mo.:** Hélène Van Dongen - **int.:** la famiglia di William Parkinson e i contadini della Belmont Electric Cooperative di St. Clairville (Ohio) - **p.:** U.S. Film Service e Rural Electrification - **d.:** R.K.O. Radio Films - **o.:** U.S.A. (mediom.).

1941 **OUR RUSSIAN FRONT** — **r.:** e **sc.:** Joris Ivens e Lewis Milestone - **comm.:** Paul Elliot - **m.:** Dimitri Sciostakovic - **voce:** Walter Huston - **mo.:** Marcel Cravenne - **p.:** Artkino - **o.:** U.S.A. (mediom. di montaggio).

NEW FRONTIERS — **r.:** Joris Ivens - **p.:** Sloane Foundation - **o.:** U.S.A. (incompiuto).

1942 **ACTION STATION** — **r.** e **mo.:** Joris Ivens - **sc.:** Joris Ivens e Morlin - **f.:** Osmond Bordaille - **aiuto r.:** François Villiers - **p.:** National Film Board of Canada - **o.:** Canada (mediom.).

ALONE — **r.:** Joris Ivens - **o.:** Canada.

1943 **KNOW YOUR ENEMY: JAPAN** (della serie **WHY WE FIGHT**) — **r.:** Frank Capra e Joris Ivens - **s.:** Allen Rivkin, Robert Heller, Anthony Veiller - **comm.:** Anthony Veiller - **voce:** Walter Huston - **m.:** Dmitri Tiomkin - **mo.:** William Hornbeck e Hélène Van Dongen - **p.:** Orientation Branch of U.S. War Department - **o.:** U.S.A. (lungom. doc. - Ivens abbandonò la lavorazione in seguito a richieste di modifiche da parte dello Stato Maggiore).

1944 **THE BATTLE OF CHINA** (della serie **WHY WE FIGHT**) — **r.:** Frank Capra e Anatol Litvak - **s.** e **sc.:** Eric Knight e Anthony Veiller - **voce:** Walter Huston - **m.:** Dmitri Tiomkin - **mo.:** William Hornbeck - **p.:** Orientation Branch of U.S. War Department - **o.:** U.S.A. (lungom. doc. - parte del materiale usato è tratto da **The Four Hundred Million** di Joris Ivens).

1946 **INDONESIA CALLING** — **r., sc., mo.:** Joris Ivens - **comm.:** Catherine Duncan - **f.:** Marion Michelle - **voce:** Peter Finch - **p.:** Sindacato dei Portuali Australiani - **o.:** Australia (cortom.).

1947 **PIERWSZE LATA** (t.l.: **I primi anni**) — **r.** e **mo.:** Joris Ivens - **sc.:** Marion Michelle - **comm.:** Catherine Duncan - **f.:** Zachary Jandow (episodio bulgaro), Ivan Fric (episodio cecoslovacco), Wladislaw Forbert (episodio polacco) - **m.:** Jan Kapr - **p.:** Film Polski/Ceskoslovensky film / Film Bulgarski - **o.:** Polonia - Cecoslovacchia - Ungheria (lungom. doc. in tre episodi — un quarto episodio, dedicato alla Jugoslavia, fu eliminato dal montaggio per ragioni politiche — del film esiste anche un'ed. inglese: **THE FIRST YEARS** - **voci:** Stanley Harrison e Anne Shotride).

1950-51 **POKOJ ZWYECIEZI SWIATA** (t.l.: **La pace vincerà la guerra**) — **r.** e **sc.:** Joris Ivens e Jerzy Szelubski (J. Bossak) - **comm.:** S. Arsky, F. Malcuzinsky, B. Wiernik - **f.:** W. Forbert, K. Chodura, F. Srednicki, F. Fuchs, S. Prudin, K. Szczecinski - **m.:** Jerzy Gert, Wladislaw Szpilman - **p.:** Film Polski - **o.:** Polonia (lungom. doc. sul Congresso Mondiale dei Partigiani della Pace).

1951 **NAPROZOD MLOZIEZY SWIATA** (t.l.: **L'amicizia vincerà**) — **r.:** Joris Ivens e Ivan Pyriev - **coll. alla r.:** A. Frolov, D. Vasilev, A. Thorndike - **sc.:** Ivan Pyriev e A. Frolov - **f.:** (Agfacolor) - **m.:** I. Dunajevskij - **voce:** M. Matusevki - **p.:** Mosfilm / Defa - **o.:** U.R.S.S. - Germania orientale (lungom. doc. sul III Festival mondiale della gioventù a Berlino Est).

1952 **WYSCIG POKOJU WARSZAWA-BERLIN-PRAHA** (t.l.: **La corsa della pace Varsavia-Berlino-Praga**) — **r.:** Joris Ivens - **comm.:** Ewa Fiszer - **f.:** Karol Szczecinski e Walter Fehdmer - **m.:** Lapjinsky e Hubert Wernfried - **voce:** Andrzej Lapicki - **mo.:** Krystina Rutkowska - **p.:** Film Polski / Defa - **o.:** Polonia - Germania orientale (mediom.).

IL CONGRESSO DEI POPOLI PER LA PACE (t.l.) — **r.:** Joris Ivens (doc. sul congresso pacifista di Vienna).

1953 **MEIN KIND** — **superv.:** Joris Ivens - **r.:** Vladimir Pozner - **f.:** Alfons Machalz.

1954-55 **PESNJA VELIKICH REK** (t.l.: **Il canto dei grandi fiumi**) / **DAS LIED DER STRÖME** — **r.:** Joris Ivens - **coll. alla r.:** Robert Menegoz e Joop Hiusken - **sc.:** Joris Ivens e Vladimir Pozner - **parole della canzone:**

Bertolt Brecht - **f.** : 32 operatori di 32 paesi - **m.** : Dimitri Sciostakovic - **voce** : Paul Robeson - **mo.** : Ella Ensink - **suono** : Heinz Reisch - **p.** : Defa - **o.** : Germania orientale (lungom.).

1956 **DIE VIND ROSE** (t.l. : **La rosa dei venti)** — lungom. in cinque episodi - **superv.** : Joris Ivens e Alberto Cavalcanti - **m.** : Wolfgang Hohensee - **voci** : Betty Loewen, Elizabeth Goebel, Angelica Hurwiz, Angela Brunner, Christia Gottschalk - **mo.** : Ella Ensink - **Prologo** — **r.** : Joris Ivens - **comm.** : Vladimir Pozner - **voce** : Helen Weigel - 1º episodio : **Brasile** - **r.** : Alex Viany - **sc.** : Jorge Amado - 2º episodio : **Cina** - **r.** : Wu Kuo Yin e Mus Chin Min - **sc.** : Lien Jen - **m.** : Chi-Min - 3º episodio : **Francia** - **r.** : Yanik Bellon - **sc.** : Henri Magnan - **int.** : Yves Montand, Simone Signoret - 4º episodio : **Italia (Giovanna)** - **r.** : Gillo Pontecorvo - **sc.** : Franco Solinas - **m.** : Mario Zafred - 5º episodio : **U.R.S.S.** - **r.** e **sc.** : Sergei Gerasimov - **m.** : Anatol Novikov - **o.** : Olanda-Brasile-Cina Popolare-Francia-Italia-U.R.S.S.

TILL ULENSPIEGEL / LES AVENTURES DE TILL L'ESPIÈGLE (Le diavolerie di Till) — **r.** : Joris Ivens e Gérard Philipe (secondo altre fonti : **superv.** : Joris Ivens - **r.** : Gérard Philipe) - **s.** : dal romanzo « Legende de Ulenspiegel et de Lamme Goedzack au pays de Flandre et ailleurs » di Charles de Coster - **sc.** : René Wheeler, René Barjavel, Gérard Philipe - **f.** (Eastmancolor) : Christian Matras - **sc.** : Léon Barsacq - **c.** : Rosine Déréan - **m.** : Georges Auric - **int.** : Gérard Philipe (Till), Jean Carmet (Lamme), Nicole Berger (Nele), Marga Legal (Katheline), Françoise Fabian (Esperanza), Fernand Ledoux (Claes), Jean Vilar (il Duca d'Alba), Koch Hooge (il Principe d'Orange), Robert Porte (Juan), Erwin Geschonneck (Braccio di Ferro), Elfriede Florin (Sootkin), Jean Debucourt (il Cardinale) - **p.** : Joris Ivens per la Defa (Berlino) / Ariane Film (Paris) - **o.** : Germania orientale - Francia - **d.** : Lux Film.

1957 **LA SEINE À RENCONTRÉ PARIS (Quando la Senna incontra Parigi)** — **r.** e **sc.** : Joris Ivens - **s.** : dà un'idea di Georges Sadoul - **comm.** : poesia originale di Jacques Prévert - **f.** : André Dumaitre e Philippe Brunn - **voce** : Serge Reggiani - **m.** : Philippe Gérard - **mo.** : Gisèle Chezeau - **p.** : Garance Film - **o.** : Francia (cortom.).

1958 **600 MILLIONS AVEC VOUS** — **r.** e **sc.** : Joris Ivens - **f.** (a colori) : Shieh Ming e Wang Tu-tsung - **p.** : Studi Centrali del Documentario, Pechino - **o** : Cina popolare. (cortom.).

LETTRES DE CHINE — **r.** e **sc.** : Joris Ivens - **f.** (a colori) : Shieh Ming e Wang Tu-tsung - **p.** : Studi Centrali del Documentario, Pechino - **o.** : Cina popolare. (trilogia composta dei cortom. : **L'inverno, Inizio di primavera, Festa della primavera**).

1959 **L'ITALIA NON È UN PAESE POVERO** — **r.** : Joris Ivens - **coll. alla r.** : Valentino Orsini, Paolo e Vittorio Taviani - **aiuto r.** : Tinto Brass - **comm.** : Alberto Moravia e Corrado Sofia - **f.** : M. Dolci, Oberdan Troiani, Mario Volpi - **m.** : Gino Marinuzzi - **voce** : Enrico Maria Salerno - **mo.** : Maria Rosada e Joris Ivens - **p.** : Ente Nazionale Idrocarburi per la R.A.I. - Radiotelevisione Italiana - **o.** : Italia (lungom. doc. televisivo - messo in onda con modifiche e tagli, presentato come realizzato « con estratti di un film » di Joris Ivens).

1960 **DEMAIN À NAGUILA** — **r.** : Joris Ivens - **sc.** : Catherine Varlin - **f.** : L. Miaille e P. Guegin - **m.** : Louis Bessieres e Suzanne Baron - **mo.** : Hélène Arnal e Gisèle Chezeau - **int.** : Sidibè Moussa - **p.** : Società Franco-Africaine de Cinéma - **p.** : Mali.

CARNET DE VIAJE — **r.** : Joris Ivens - **comm.** : Henri Fabiani - **f.** : Jorge Herrera e Ramon Suarez - **m.** : Harold Gramatges - **mo.** : H. Arnal - **p.** : I.C.A.I.C. - **o.** : Cuba.

PUEBLO EN ARMAS — **r.** e **sc.** : Joris Ivens - **comm.** : Annia Francos - **f.** : Jorge Herrera e Ramon Suarez - **m.** : Harold Gramatges - **voce** : Serge Reggiani - **mo.** : Henri Arnal - **p.** : I.C.A.I.C. - **o.** : Cuba.

1963 **... A VALPARAISO** — **r.** : Joris Ivens - **comm.** : Chris Marker (su appunti di Joris Ivens) - **f.** (in bianco e nero e a colori) : Georges Strouvé - **m.** : Pablo Becerra (canzone « Valparaiso » cantata da Germaine Montero) - **p.** : Università del Cile / Argos film - **o.** : Cile-Francia.

EL CIRCO MAS PEQUENO DEL MUNDO — **r.** : Joris Ivens - **f.** : Georges Strouvé - **comm.** : poesia di Jacques Prévert - **voce** : Jacques Prévert - **mo.** : J. Ravel - **p.** : Università del Cile / Argos film - **o.** : Cile-Francia.

1964 **MARC CHAGALL** [titolo provvisorio] — **r.** : Joris Ivens - **p.** : Cinémathèque Française - **o.** : Francia (iniziato nel 1958 e tuttora in lavorazione).

Progetti — Nel 1933, un adattamento de « La condition humaine » di André Malraux. Nel 1940, un film sulle miniere di stagno della Bolivia, su scenario di Donald Ogden Stuart. Nel 1944, a Hollywood, in collaborazione con Vladimir Pozner, una riduzione de « La donna del mare » di Ibsen per Greta Garbo ; prepara anche riprese documentarie per **The Story of G.I. Joe** (I forzati della gloria), che sarà diretto da William A. Wellman. Nel 1960, un documentario **Le Mistral,** che dovrebbe essere realizzato nel 1964. Infine, un film sul prosciugamento d'un estuario olandese.

Premi — **Wyscig Pokoju Warszawa-Berlin-Praha** ha ottenuto nel 1952 il Premio della Pace al Festival di Karlovy Vary ; **Das Lied der Ströme** nel 1955 il Premio per il miglior film sulla « lotta per un mondo migliore » al Festival di Karlovy Vary ; **La Seine a rencontré Peris** nel 1957 la « Palma d'oro » al Festival di Cannes e il « Golden Gate » al Festival di San Francisco.

N.B. La presente filmografia è stata redatta sulla base di quella curata per il volume su Ivens dell'editore Seghers di Parigi, confrontandone i dati con quelli di altre fonti in nostro possesso, e pertanto discostandosene in parte ed in parte integrandoli.

Cinema brasiliano ieri e oggi

di *ALEX VIANY*

Regista e critico polemico e impegnato, Alex Viany ci ha inviato questo saggio che è insieme un infiammato manifesto polemico del nuovo cinema brasiliano e un « excursus » storico, pieno di notizie di prima mano, sull'intero arco della storia di quella cinematografia. Pur non condividendo alcune posizioni, riteniamo utile pubblicarlo come documento dello stato d'animo e dei propositi di una generazione di cineasti « diversi », con cui la critica dovrà fare i conti nei prossimi anni.

Nascita di un « cinema nuovo »

Si parla in Brasile di un « cinema nuovo »; negli stabilimenti di sviluppo e stampa ci s'imbatte in giovani quasi imberbi che controllano le copie del loro primo film, si rivelano insospettate vocazioni, negli ambienti del cinema si respira un'aria di incontenibile euforia. Ma, anche fuori di tali ambienti, perfino i più irremovibili oppositori devono arrendersi davanti alla splendida evidenza di *O assalto ao trem pagador* (t.l. L'assalto al treno dei pagamenti), *Os Cafajestes* (t.l. I cafoni), *Garrincha* (t.l. Garrincha [nome del famoso giocatore di calcio]), *O pagador de promessas* (t.l. Lo scioglimento di un voto) e *Vidas sêcas* (t.l. Vite secche [Vita nelle regioni del nord-est brasiliano colpite dalla siccità]): cinque film veramente di livello internazionale.

Nel 1962 — anno I del « cinema nuovo » — il Brasile partecipò, per la prima volta nella sua storia, a tutti i grandi festival del cinema. Negli anni precedenti il problema era stato quello di trovare dei film che non facessero sfigurare il Brasile di fronte agli altri Paesi. Nel 1962, invece, la commissione ufficiale, per selezionare il film da mandare a Cannes, dovette sceglierne uno fra tre e gli altri due furono poi autorizzati a partecipare ad altri concorsi all'estero. *Mandacaru Vermelho* (t.l. Cactus rosso) di Nelson Pereira dos Santos fu presentato a Mar del Plata; *O pagador de promessas* di Anselmo Duarte-Dias Gomes, a Cannes; *Os Cafajestes* di Rui Guerra-Miguel Tôrres, a Berlino; *Barravento* (t.l. Barravento [soprannome di un pescatore]) di Glauber Rocha, a Karlovy-

Vary; *O assalto ao trem pagador* di Roberto Farias e *Três Cabras de Lampião* (t.l. Tre uomini di Lampiao [Lampiao fu un famoso bandito del nord-est brasiliano]) di Aurélio Teiveira-Miguel Tôrres, a Venezia.

Il 1963 non fu così prodigo di premi come il 1962, quando *O pagador de promessas* ritornò da Cannes con la « Palma d'Oro », e *Barravento* ottenne un premio speciale a Karlovy-Vary. Non mancarono però film abbastanza interessanti da poter partecipare a dei festival come *A Ilha* (t.l. L'isola) di Walter Hugo Kouri, a Mar del Plata; *Pôrto das Caixas* (t.l. Porto delle Casse [nome dato all'agglomerato di baracche fatte di casse e bidoni situato ai margini della Baia di Rio de Janeiro]) di Paulo César Saraceni, a Sestri Levante; *Garrincha* di Joaquim Pedro Migliaccio, a Mosca.

Abbastanza soddisfacenti, dunque, i risultati di questi due anni di lavoro che costituiscono, in fondo, il punto di partenza di « cinema nuovo ». Due anni in cui non solo si è lavorato molto, ma anche molto discusso tentando di dare al « cinema nuovo » una sua definizione: cinema a basso costo, cinema senza studi, cinema di autore, cinema da macchina-a-mano, cinema d'inchiesta sui problemi del Brasile e del mondo; tutto questo e altro ancora è stato proposto come indispensabile a definirlo.

Perché e da che cosa è sorto questo « cinema nuovo »? È una domanda a cui non è difficile rispondere: esso ha origine da quella stessa trasformazione che in questi ultimi tempi ha coinvolto il cinema di tutto il mondo. Il fallimento di Hollywood e il sorgere di forze innovatrici in Argentina, in Francia, in Inghilterra, in Italia, in Giappone, in Polonia, in Russia e perfino nella stessa New York, fecero sì che in poco tempo il gusto e le esigenze dello spettatore cambiassero. In Brasile questo maturarsi delle platee fu aiutato anche da fattori interni: il Paese cresce giorno per giorno e ne ha coscienza, gli studi sociali si approfondiscono, si cercano assiduamente soluzioni ai vari problemi. Nell'amministrazione pubblica, nelle università, nell'industria, nella politica tutta una generazione di giovani sta dando un nuovo indirizzo al Brasile basandosi sulle reali possibilità del Paese — popolo, cultura e nazione. Era perciò naturale e inevitabile il sorgere di un « cinema nuovo »: il cinema che il nuovo Brasile esige.

Che vogliono, che cercano i giovani del « cinema nuovo »? La risposta ce la diede Gustavo Dalh, il « reazionario della genera-

zione », quando alla Rassegna di Santa Margherita Ligure gridò rivolto ai giornalisti di tutto il mondo: « Noi non vogliamo saperne di cinema. Vogliamo sentire la voce dell'uomo ».

Glauber Rocha, l'autore di *Barravento* e uno dei critici più aggressivi della nuova generazione, dichiarò: « La nostra generazione è cosciente: sa quello che vuole. Vogliamo fare dei film anti-industriali (film sulle droghe, commediole, film convenzionali per soddisfare la borghesia): vogliamo fare dei *film d'autore* nel senso che il regista è un artista impegnato con i grandi problemi del suo tempo; vogliamo fare dei film di lotta quando c'è da lottare e dei film per costruire un patrimonio culturale in Brasile ».

Secondo un altro giovane regista, Paulo César Saraceni, autore del discusso *Pôrto das Caixas,* il « cinema nuovo » è una questione di verità, non di età. « Ma », commenta furiosamente Orlando Sena, critico della nuovissima generazione, « Le antiche posizioni erano così insostenibili che questa nuova direzione intrapresa dal cinema brasiliano appare quasi come una rivoluzione e non una naturale evoluzione come avrebbe dovuto essere. Come ogni rivoluzione anche questa comincia violentemente e noi dobbiamo essere violenti ».

Un atteggiamento iconoclasta

Il programma degli iconoclasti del « cinema nuovo » per l'immediato futuro presenta seri pericoli. Essi infatti hanno l'intenzione non solo di denunciare i mali sociali e economici del Paese attraverso un implacabile esame, ma anche di scandalizzare le platee e le autorità mettendo a nudo quei mali e quelle piaghe che gli struzzi del cinema « digestivo » vorrebbero escludere.

Quasi tutti i registi e gli scrittori impegnati nel movimento sono inoltre sempre più coscienti dell'importante posto che il sesso va prendendo nei problemi sociali e economici del Paese poiché esso non manca mai di manifestarsi, e per di più nei suoi aspetti meno romantici e piacevoli, ogni qualvolta un cineasta attento e sensibile esce in cerca di materiale, sia dentro la città, in quegli ambienti che riflettono il decadimento della borghesia (come in *Os Cafajestes*), sia nei sobborghi di Rio de Janeiro, come

in *Canalha em crise* (t.l. Canaglia in crisi), o fra le misere baracche, le « favelas » della « Città Meravigliosa » (come in *Cinco vêzes favela,* t.l. Cinque volte « Favela », e *O assalto ao trem pagador*), o nel Nord-Est bruciato dalla siccità come in *Seara Vermelha* (t.l. Seara Rosso [il Seara è una regione del Brasile]) o in un mercato baiano dove l'uomo e le cose sono avvolti nello stesso puzzo di putrefazione e corruzione come in *Sol sôbre a lama,* t.l. Il sole sul fango).

Questi registi e scrittori vogliono assumersi la responsabilità di spazzar via tutti i pregiudizi sociali, e uno dei loro bersagli è l'educazione religiosa nelle sue manifestazioni più retrograde. Naturalmente essi non intendono con questo attaccare la Chiesa Cattolica nel suo insieme, anche perché molti giovani sacerdoti (e perfino alcuni anziani monsignori e vescovi) sono dalla loro parte nelle difficili battaglie politiche ora ingaggiate.

Uno dei nemici contro cui più si batte « cinema nuovo » è la censura. *Os Cafajestes,* già proiettato in diversi Paesi stranieri, rimane inedito per molte città e stati del Brasile per l'interferenza di alcuni organi, ufficiali o privati, della censura; e la temporanea proibizione di *Canalha em crise,* primo film di lungometraggio di Miguel Borges, ha provocato quella che finirà per essere una lunga e ardua campagna, destinata a conquistare anche al cinema brasiliano quella relativa libertà di cui già godono la nostra stampa e la nostra letteratura e perfino il nostro teatro. È curioso notare che la sommaria condanna al film non fu emessa dalla censura cattolica; il censore federale responsabile della sua proibizione, un certo Augusto da Costa, noto anche come violento giocatore della squadra di calcio brasiliana del 1950, giudicò *Canalha em Crise* un film « immorale » e « negativo », e negò il visto della censura all'opera di Miguel Borges perché i suoi « cattivi », come tante volte succede nella vita reale, non venivano puniti.

Ma sembra che neanche il nuovo censore, Edìzio Gomes de Matos, abbia le idee molto chiare. Lo stesso giorno in cui approvò per adulti ma senza tagli *Bonitinha mas ordinária,* volle tagliare l'unica scena d'amore normale di *Sol sôbre a lama,* quando — dovendo giudicare secondo il normale metro della censura e della morale dominante — c'erano nel film altre scene di sesso molto più scandalose per una platea benpensante e conformista.

Una delle caratteristiche del « cinema nuovo » è che i suoi autori non solo ignorano la censura ma, appena possono, attaccano di proposito ogni pregiudizio. È da aspettarsi quindi che ad ogni nuova manifestazione di « cinema nuovo » sorgano problemi di censura; quel che conta è che, film dopo film, esso acquisterà una sempre maggiore libertà di espressione.

Naturalmente *Bonitinha mas ordinária,* con la sua abbondanza di situazioni scabrose, avrebbe dovuto servire da « test » definitivo delle relazioni del cinema brasiliano con la censura ma ora, essendosi dimostrato una volta per tutte che quest'organismo non segue alcun criterio logico, non ci resta che aspettare il responso dopo ogni nuovo film.

Lo stesso Presidente della Repubblica dell'epoca, João Goulart, diede l'approvazione ufficiale a *Seara Vermelha,* versione cinematografica del romanzo di Jorge Amado, affermando che esso ritraeva le reali condizioni del Nord-Est. Il suo incaricato per la Riforma Agraria, il giovane João Pinheiro Neto, si entusiasmò per *Vidas sêcas,* un film di gran lunga superiore al primo pur essendo sullo stesso tema e tratto, questo, da un romanzo di Graciliano Ramos.

Ci appare quindi quasi inconcepibile la proibizione di *Canalha em crise* dal momento che il film, sebbene fortemente sessuale, risulta perfino timido nella sua denuncia della demagogia e della corruzione che infestano i sobborghi di Rio. D'altra parte, la sorprendente facilità con cui *Bonitinha mas ordinária* ottenne il visto della censura sembra confermare l'opinione che Nelson Rodrigues, dopo molti anni di contrasti con i tutori della morale, abbia finalmente raggiunto una posizione di invulnerabilità. Simile a un Tennessee Williams di un Paese sottosviluppato e ad ogni modo più grossolano e virile del collezionista di tare nord-americane, Nelson Rodrigues, nei suoi drammi, novelle e storie è, se così si può dire, un anarchico sociale. Egli cominciò ad interessarsi direttamente di cinema con la versione cinematografica del suo dramma *Bôca de Ouro* (t.l. Bocca d'Oro), prodotta da suo cognato, l'attore Jece Valadão. Ricordiamo quì di sfuggita che il film *Bôca de Ouro,* tematicamente simile a *Canalha em crise,* non ebbe alcuna noia da parte della censura, sebbene presentasse la consueta scabrosità di situazioni propria a tutte le opere del drammaturgo, Ora, assieme a Valadão e a suo figlio Jofre Rodrigues, Nelson Rodrigues ha prodotto la versione cinematografica di *Bonitinha* e ha in programma tutta una

serie di film tratti dai suoi drammi teatrali. Inoltre, come se ciò non bastasse, l'ex critico Flávio Tambellini inizia la sua carriera di regista con *O beijo* (t.l. Il bacio) e Josip Tanko annuncia *Asfalto selvagem* (t.l. Asfalto selvaggio), ambedue tratti da due drammi di Nelson Rodrigues.

I combattivi fautori del « cinema nuovo » vedono in questo ciclo di Nelson Rodrigues una deviazione che potrebbe essere pericolosa perché capace di allontanare il movimento dalle sue principali mete. Tali mete, dice Orlando Sena, sebbene influenzate dal « cinéma-verité » universale, affondano le loro radici su una verità essenzialmente brasiliana, non straniera.

Pur senza giungere alle posizioni estreme del defunto Miguel Tôrres che auspicava un cinema selvaggio, un cinema barbaro, Sena dichiara che il « cinema nuovo » non è bello né divertente. « Non è spettacolo. Al contrario: vogliamo fare un cinema brutto », un cinema che non illuda l'uomo con l'oppio della speranza; « perciò non ci sarà speranza, né la passività dell'attesa inerte, ma la rivolta, il grido di questo-deve-cambiare, la partecipazione assoluta. Il « cinema nuovo » vuol essere un cinema di comunicabilità, mai di pure espressioni e immagini ».

Alcuni dei più accaniti combattenti per la cultura nel Brasile fanno parte del Centro Popolare di Cultura (CPC) e dell'Unione Nazionale Studenti (UNE). Sempre più attivo come fucina e organo propagatore di una cultura nazionale-popolare, il CPC ha già prodotto un film, *Cinco vêzes favela* e, sebbene questo primo sia stato un completo insuccesso dal punto di vista commerciale, sta progettandone un altro, *Cabra marcado para morrer* (t.l. Un povero diavolo destinato a morire) sull'assassinio di un contadino, « leader » a Paraìba.

Ancor più di *Pagador de promessas* tratto dal celebre dramma di Alfredo Dias Gomes, *Cinco vêzes favela* segna l'incontro del « cinema nuovo » con il nuovo teatro brasiliano che entrò in ebollizione col Teatro de Areno di San Paolo e altri gruppi ugualmente aggressivi, e che oggi ha i suoi elementi di avanguardia nello stesso CPC e movimenti similari. Questo nuovo teatro brasiliano deve la sua affermazione a direttori come Ivã de Albuquerque, João Augusto Paulo Francis, Flávio Rangel, José Renato, Nelson Xavier e ad autori come Jorge Andrade, Francisco de Assis, Augusto Boal, Carlos Estêvam, Dias Gomes, Gianfrancesco Guarnieri,

Flávio Migliaccio, Francisco Pereira da Silva e Oduvaldo Viana Filho. Non fu per semplice dilettantismo o cameratismo che Carlos Estêvam, Flávio Migliaccio e Oduvaldo Viana Filho presero parte anche alla prima produzione cinematografica del CPC.

I cinque giovani registi di *Favela* provenivano dai cine-club e avevano fatto qualche esperienza nel campo della critica e del documentario. Dei cinque episodi che fissano alcuni aspetti della vita della popolazione più povera di Rio de Janeiro, costretta a vivere miseramente sulle colline rocciose dell'ex capitale, tre rivelarono immediatamente nuovi registi di grandi possibilità: Joaquim Pedro de Andrade, con *Couro de gato* (t.l. Pelle di gatto), Marcos Farias, con *Um Favelado* (t.l. Un abitante della « Favela ») e Leon Hirszman, con *Pedreira de São Diego* (t.l. La cava di Pietra di San Diego). Gli altri due registi diedero ciascuno una prova decisiva delle loro capacità con i loro due primi film di lungometraggio, Miguel Borges con il tanto discusso *Canalha em crise* e Carlos Diegues con *Ganga-Zumba.*

Carlos Diegues pensa che le nuove condizioni di produzione, indipendente e audace, permettono di formulare, per i prossimi mesi, delle interessanti prospettive. Però, previene, « esistono ancora degli errori e la loro abolizione richiederà forse del tempo. Il cinema brasiliano sta prendendo un ottimo avvio; nei piccoli centri come nelle grandi città i giovani cineasti svolgono e accelerano la loro attività, insoddisfatti della situazione attuale, saturi della mediocrità dei produttori della retroguardia. Essi cercano un cinema più autentico, culturalmente valido ». E, aggiunge, « coscienti dell'importanza culturale del cinema, i nuovi cineasti brasiliani devono ora raggiungere una maggiore perfezione artigianale, una inventiva cinematografica più ricca. Ciò è condizionato dalla situazione della nostra industria e della nostra produzione e, perciò, limitato fra l'aspirazione e la possibilità di realizzare, in Brasile, un cinema tecnicamente superiore. Non credo che, senza quest'ultimo elemento, sia possibile parlare di cinema brasiliano maturo.

Il « cinema nuovo », dice Diegues, non esiste come fenomeno isolato. « Fa parte di un comportamento generale della società brasiliana che si avvia, dinamicamente, verso la trasformazione della sua cultura. Esso ha valore, perciò, solo nella misura che sia un cinema critico, e quindi eminentemente popolare, come d'al-

tronde dev'essere il vero cinema. E ciò non significa popolaresco o demagogico ». Ecco perché, ammonisce il giovane regista, esiste ancora il pericolo che il movimento si riduca a una bolla di sapone, a un falso allarme. « Si potrà evitare ciò solo attraverso una profonda coscienza delle sue intenzioni e delle sue conseguenze; ed è indispensabile che lo facciamo tutti uniti, attraverso una critica positiva, superando i piccoli intrighi, disprezzando l'analisi retorica, affrontando la macchina da presa con capacità e coraggio, partendo alla realizzazione di un'opera perfetta, senza limitazioni o concessioni.

Marcos Farias, che sta per cominciare il suo primo film di lungometraggio, *Chico Palavrão* (t.l. Chico che dice parolacce) sulle « favelas » di Rio, afferma che per il cinema brasiliano è arrivato il suo momento. « E quando si parla di « cinema nuovo » non si pensa solo al rinnovamento del cinema brasiliano; si deve rivoluzionare tutta la produzione cinematografica nazionale e tentare di rinnovare il cinema in senso generale. Siamo giunti a un punto tale in cui o il cinema si rinnova, ritornando sulla giusta via, o va in rovina, muore. C'è chi dice che il cinema sia già morto. Noi pensiamo, o meglio l'intuiamo, ne abbiamo come il presentimento, che una rinascita del cinema sia ancora possibile ma nelle nazioni giovani, nazioni che in questo momento stanno lottando per uscire fuori dalla loro situazione di paesi sottosviluppati, che stanno cercando in questo momento di affermarsi e farsi conoscere, e prendono coscienza dei loro destini, porgendo un nuovo messaggio ai popoli del mondo; nazioni come Cuba, il Brasile e i nuovi paesi afro-asiatici. D'altra parte sono convinto che questo rinnovamento sarà possibile solo se si ritornerà alle fonti più legittime del cinema, ossia ai classici russi e americani e, solo partendo da questo ritorno, che può significare una specie di rincontrarsi dell'universo del cinema, potremo prendere nuovamente in esame il linguaggio cinematografico e preparare il cinema di domani. »

Eduardo Coutinho, che fu direttore di produzione di *Cinco vêzes favela* e che, aspirando a diventare regista, sta cercando di raccogliere materiale assieme alle Ligas Camponesas da Paraíba, dichiara di essere stanco di discussioni teoriche; eppure egli è una delle menti più lucide della generazione del « cinema nuovo ». Egli scrive: « Il Brasile sta prendendo coscienza di se stesso, le principali riforme avranno luogo, bene o male, e il mondo cambia.

È naturale quindi sperare in un cinema brasiliano con una certa stabilità industriale e un minimo di forza espressiva. Dai film in preparazione non ci aspettiamo tanto che siano buoni e ben fatti; ci auguriamo soprattutto che siano impegnati, polemici nel senso buono della parola, che non usino i vecchi trucchi che perfino gli americani cominciano ad abbandonare. Lo stile del « cinema nuovo » deve essere formalmente libero, poiché tutto il resto — il montaggio intellettuale, l'improvvisazione, un'inquadratura più lunga — può condurci a quello che ci interessa: trattare in maniera critica un tema vincolato alla realtà brasiliana. L'importante è dare o almeno suggerire, delle soluzioni ai nostri problemi, segnalare i colpevoli, svegliare nel pubblico una coscienza politica. È pure importante il semplice fatto di mostrare la realtà brasiliana — come si alimenta il brasiliano, come lavora, come soffre, come lotta, come parla. Fino ad oggi abbiamo visto solo un'amabile contraffazione di quello che siamo ».

In una recente intervista l'ancor giovane Pereira dos Santos, che molto contribuì alla formazione del « cinema nuovo » con il suo *Rio, 40 graus* (t.l. Rio, 40 gradi) e che è considerato oggi come una specie di profeta più vecchio del movimento, ricorda un poema di José Régio: « Non so dove andrò; so solamente che non andrò da questa parte ». E dichiara: « So soltanto che devo evitare tutto ciò che non sia autentico, che non sia l'espressione di un individuo che vive in una determinata società, in una data epoca ».

Nonostante questa apparente concordanza di obiettivi, anche i più attivi partecipanti del movimento sono ancora lontani dal raggiungere, sia in teoria che in pratica, una qualunque conclusione più o meno unanime su quello che è o non è il « cinema nuovo ».

In una polemica condotta attraverso le pagine di un settimanale studentesco, Glauber Rocha disse di apprezzare *Os Cafajestes* e *Pôrto das Caixas* considerando *O assalto ao trem pagador* e *O pagador de promessas* meno importanti, pur riconoscendo loro qualità popolari e commerciali. Carlos Estêvam classificò *Os Cafajestes* e *Pôrto das Caixas* come film da dilettanti e gli altri due come film impegnati. Carlos Diegues invece apprezzò *O assalto ao trem pagador* e considerò *O pagador de promessas* « un caso perduto, permeato di quello spirito conciliatore e ingannatore delle opere senza importanza e senza impegno » mentre, secondo lui, *Barravento, Os Cafajestes, Cinco vêzes favela* e *Pôrto das Caixas* sono

film sinceri. Infine il critico José Sanz è parzialmente d'accordo con Diegues, totalmente con Rocha e per niente con Estêvam; secondo lui *O pagador de promessas* « è un film tepido, molle e accademico ».

Molti, invece, sono quelli che vedono in *Garrincha, Alegria de viver,* di Joaquin Pedro de Andrade, un'esperienza di grande importanza. E quelli che hanno già visto il documentario di Jorge Ileli, *O tempo em que Getùlio viveu* (t.l. Il tempo in cui visse Getulio [Vargas]), intelligente opera di osservazione polemica di un'epoca, sono propensi a credere che, con questi due film, il documentario brasiliano si avvicina, finalmente, alla maturità.

Da queste discussioni, soprattutto se, come si spera, aumenterà sempre di più il numero dei film degni di analisi, potrà uscire, finalmente, qualcosa che si possa onestamente chiamare « cinema nuovo ». Ad ogni modo, anche così com'è il « cinema nuovo » è, fin da ora, il primo movimento interamente cosciente di se stesso, come cinema brasiliano che si innesta, dipende e contribuisce al movimento generale di ascensione della cultura nazionale.

Mancanza di un cinema nazionale

È indubbio che, dal punto di vista di una cultura brasiliana, noi non abbiamo un *cinema nazionale*. Abbiamo, questo è vero, sparsi in alcuni film validi, o almeno parzialmente validi, gli elementi di un cinema veramente brasiliano — così come si parla, ad esempio, di una letteratura brasiliana. Non dobbiamo però dimenticare che anche questa letteratura ha cominciato a prendere una forma autonoma, definendosi nazionalmente, soltanto da poco più di un secolo; inoltre, considerando la nostra produzione letteraria di poco più di cento anni nel suo insieme, vedremo quante poche sono le opere che realmente contribuirono al definirsi di una cultura nazionale.

Nazione e popolo molto giovane, il Brasile, nonostante lo sviluppo accelerato e disordinato degli ultimi anni, soffre ancor oggi delle conseguenze del lungo periodo di sfruttamento coloniale, di cui si liberò solo apparentemente il Sette Settembre. Il « paese essenzialmente agricolo » di cui ingenuamente si vantavano i nostri antenati, era — e in gran parte continua ad essere — un paese

sottosviluppato, produttore di materie prime per le grandi potenze industriali.

Ora, il più elementare studio della storia del cinema ci insegna che il cinema, come industria e come espressione di una cultura nazionale, esiste solo nei paesi industrialmente progrediti e culturalmente definiti. Non altrimenti si spiega il sorgere di tanti cinema nazionali dopo la fine della II guerra mondiale, come conseguenza dello sviluppo industriale e culturale di nazioni che finalmente si liberarono delle ultime vestigia del feudalesimo e del colonialismo per entrare nel XX secolo.

Ricordiamo che qui in Brasile — quando già nel nostro secolo la cultura si costituiva realmente in entità nazionale — i grandi mezzi di diffusione dell'era tecnologica (il fonografo, il cinema, la radio, la televisione, i giornali, ecc), capaci di favorire il contatto fra popolo e cultura, furono in realtà i veicoli di una nuova invasione di elementi culturali e subculturali stranieri.

È vero che viviamo nel mondo e che dobbiamo accettare o adattare tutto ciò che dal di fuori ci può venire di utile. Ma, nonostante tutta la forza nazionalizzatrice della nostra nascente cultura, solo molto raramente c'è stato possibile scegliere fra le importazioni che ci venivano imposte. C'è tutto un ingranaggio in movimento per cui noi finiamo per accettare Coca-Cola e Brigitte Bardot, « Blues » e « blue-jeans », « brucutu » e dentrificio alla clorofilla, bambole e base-ball, « twist » e « hully-gully », « nouvelle vague » e Peppino di Capri, misure femminili e elettrodomestici, modelli di comportamento e di morale. Mi sembra evidente che non eravamo sufficientemente forti, come popolo e come cultura, per reagire a questa invasione. E continuiamo a mandar giù tutto, molte volte senza neanche sapere cosa stiamo inghiottendo, quasi sempre senza digerirlo.

Uno sguardo al passato

Per quanto breve sia quest'analisi non possiamo tralasciare di dare uno sguardo generale ai sessantacinque anni di attività, quasi sempre in mezzo a grandi difficoltà, degli eroici uomini di cinema che ci precedettero.

Come in molti altri settori così anche in quello del cinema siamo sempre stati un paese più consumatore che produttore. Se ancor oggi ci mancano i macchinari, la pellicola vergine e i capitali, si può facilmente immaginare quali siano stati gli ostacoli che dovettero sormontare i pionieri del nostro cinema. Salvo pochissime eccezioni arrivava fino a noi soltanto il materiale più vecchio, la pellicola vergine che nei paesi d'origine stava per essere giudicata fuori uso. Se ancor oggi la distribuzione è un problema per i produttori di film brasiliani, si può dire che durante tutto il periodo del cinema muto era praticamente inesistente; insomma fino a pochissimo tempo fa non c'era niente che potesse dirsi commercio cinematografico brasiliano, e tanto meno industria.

Questi pionieri erano così isolati, nell'immenso Brasile che oggi possiamo credere a Humberto Mauro quando dice che, all'inizio della sua carriera cinematografica a Cataguases, nel 1925, pensava di essere il primo a fare del cinema in Brasile. Eppure, non molto lontano da Cataguases, a Pouso Alegre, nello stesso Stato di Minas, Francisco de Almeida Fleming lottava per fare del cinema fin dal 1920, e nel 1925 aveva già prodotto due film, *In Hoc Signo Vinces* e *Paulo e Virginia.*

Dai titoli stessi è evidente l'ispirazione straniera. Soltanto nel suo terzo film, *O vale dos martìrios* (t.l. La valle dei martirii), del 1927, Almeida Fleming pensò di ambientare la sua storia nella stessa regione in cui era nato e cresciuto. Ma anche così non deve essersi liberato dall'influenza dei film stranieri che erano il suo unico alimento. Anche il brasilianissimo Humberto Mauro, girando con una Pathé Baby il suo primo filmetto, *Valadião o Cratera,* (t.l. Valadião il terribile) certamente pensava alle mirabolanti avventure dei film *westerns* americani.

Nel 1923, a Campinas, un italiano che aveva cambiato il suo nome con quello hollywoodiano di E. C. Kerrigam, fece un film intitolato *Sofrer para gozar* (t.l. Soffrire per godere), con personaggi che rispondevano al nome di Bill, Tim Barros, ecc., e un « saloon » che nonostante avesse un nome ben brasiliano, Bar da Onça, presentava tutte le caratteristiche dei « cabarets » del Far-West cinematografico. *Sofrer para gozar* era, insomma, un western con l'accento brasiliano e che era costato la bella cifra di 60 contos.

Nel 1924 un orefice, un certo Edson Chegas, di Pernambuco, e un incisore, della tribù dei Potiguares che, in omaggio al cinema

aveva cambiateo il nome da Gentil Rodrigues a Gentil Roiz, fecero, a Recife, un filmetto intitolato *Retribuição* (t.l. Ricompensa), che due altri pionieri del cinema pernambucano, Jota Soares e Pedro Salgado Filho descrissero come « una storia di banditi », il che era abbastanza naturale se si pensa che « a quell'epoca a Recife imperava l'Universal con i suoi film di avventure in cui Eddie Polo, Grace Cunard, Francis Ford ed altri ci entusiasmavano con le loro audaci interpretazioni, misteriose e dinamiche. »

Gentil Roiz, che oggi è ritornato al suo mestiere di incisore in una gioielleria dalle parti di Praça Tiradentes, a Rio de Janeiro, riconosce il suo debito verso i « misteriosi e dinamici » film americani; la sua « storia di banditi » aveva per base la classica situazione del tesoro nascosto (in una miniera di gesso a Olinda) che un vecchio aveva lasciato in eredità alla figlia e che, naturalmente, suscitava la cupidigia dei banditi.

Nella Cataguases di Humberto Mauro, una ragazza di Minas nel 1927 adottò il nome di Eva Nil e, seguendo il modello delle irrequiete eroine del cinema americano (Pearl White, Marie Walcamp, Grace Cunard, Helen Holmes, Louise Lorraine e tante altre) interpretò *Senhorita agora mesmo* (t.l. Signorina in questo momento). Molto prima di poter realizzare il suo soggetto, Vìtor Lima Barreto mi confessò una volta che per *O Cangaçeiro* (O Cangaçeiro) si era ispirato soprattutto al film americano *Viva Villa,* l'adulterata versione hollywoodiana delle gesta dell'eroe messicano Pancho Villa. Anche recentemente, senza prolungare oltre la lista di esempi di ciò che i sociologi chiamano oggi « effetti di imitazione », abbiamo avuto un film musicale brasiliano che sembrava piuttosto una versione nostrana di un modesto rappresentante dello stesso genere hollywoodiano. S'intitola *Alegria de viver* (t.l. Gioia di vivere) e, nei manifesti pubblicitari, era descritto come una « semplice storia della gioventù di oggi che vuole godersi la vita ». Il protagonista si chiama King, la ragazza Betty e la « semplice storia » si svolge fra un antro di vizi, il Copajazz, e un piccolo inferno, il Rock Boy Club, senza che nel film si noti il minimo accenno di critica verso questa « gioventù di oggi che vuole godersi la vita » in questo modo.

Come il più moderno *O Cangaçeiro,* anche gli altri film di ispirazione regionale quali *João da Mata* (t.l. Giovanni della foresta) a Campinas, e *Aitaré da Praia* (t.l. Aitaré della spiaggia) a

Recife, devono aver sentito molto forte l'influenza degli stereotipati film stranieri che inondavano i nostri schermi.

Ricordiamo che, al momento dell'avvento del cinema, il Brasile mal conosceva se stesso, e del resto del mondo poteva avere solo una nozione molto vaga. L'analfabetismo e la mancanza di comunicazioni erano così grandi che oggi ci domandiamo come il Paese abbia potuto sopravvivere come un tutto unito.

A partire dal 1896, quando il cinema fu presentato per la prima volta in Brasile, a Rio de Janeiro, la nuova arte si diffuse per tutto il vasto territorio brasiliano con incredibile rapidità. Portato in giro da maghi e ciarlatani che si servivano di rudimentali proiettori e piccoli film di ogni genere, il cinema spalancò improvvisamente e brutalmente gli occhi del Brasile sul mondo.

Prima d'allora, se pochi erano i brasiliani che avevano avuto un'istruzione, pochissimi erano quelli che erano al corrente di ciò che accadeva fuori della loro provincia. Poi, improvvisamente, arrivò il cinema.

Humberto de Campos descrive in una cronaca le sensazioni provate quando uno di questi cinema ambulanti arrivò fino al villaggio dove egli viveva: « ... mi ricordo perfettamente dei primi film a cui assistii. Uno dei molti e benemeriti esibitori ambulanti che a quei tempi percorrevano l'interno del Brasile portando di paese in paese la più sorprendente novità dell'epoca, giunse a Paraìba. Eravamo all'inizio del 1903. Non mi ricordo se lo spettacolo comprendeva drammi o commedie; so soltanto che sullo schermo furono proiettate le riprese di importanti avvenimenti del momento; fra questi si distingueva per la nitidezza delle immagini e per la imponenza dello spettacolo, la carica della cavalleria inglese nel Transvaal. La guerra dei Boeri era già terminata da quasi un anno ma i combattimenti continuavano ancora, nel rettangolo di tela dello schermo, a commuovere gli uomini del lontano Brasile.

Così, indirettamente, anche l'uomo dell'interno del Paese cominciò ad avere un contatto con il mondo; e si può dire che fin da allora, attraverso il cinema, venne a conoscere più il resto del mondo che il Brasile stesso. Non è perciò difficile da immaginare come per molti spettatori la realtà « cinematografica » fosse più vera di quella in cui vivevano. E tutti gli spettatori che divennero realizzatori cinematografici, fino a poco tempo fa, arrivarono al cinema unicamente attraverso l'analisi e la discussione dei film;

così che per loro non c'era altra realtà se non quella proiettata sullo schermo. Quando io ero bambino, Tom Mix e William Desmond e Buck Jones e Fred Thomson erano molto più reali di Lampião, benché il nome del bandito fosse sulla prima pagina di tutti i giornali. E, anche qualora io mi fossi interessato di Lampião, avrei visto in lui un emulo coloniale di Jesse James; non mi sarebbe mai venuto in mente, come non viene in mente ancor oggi ai cultori del banditismo cinematografico, di ricercare le ragioni storiche, economiche, politiche e sociali che avevano spinto il bandito Lampião a divenire tale.

Non è quindi da stupirsi se, persino in quest'ultimo decennio in cui il cinema brasiliano è tutto rivolto verso i problemi e le aspirazioni del Paese, l'ombra del « western » abbia tuttavia pesato a cominciare da *O Cangaçeiro* fino a *Lampião, o Rei do Cangaço* (t.l. Lampião, il re dei banditi). Persino Zorro divenne un abolizionista in *Sinhá Moça* (Sinhá Moça, la dea bianca), il melodramma messicano si trasferì nel quartiere carioca della Lupa in *Rua Sem Sol* (t.l. Strada senza sole), il « thriller » di « gangsters » e delinquenti giovanili fu mal tradotto in *Cidade Ameaçada* (Jerry il gangster) e *Mulheres & Milhões* (t.l. Donne & Milioni) e nei film stranamente vecchi del giovane Walter Hugo Kouri, personaggi prettamente brasiliani sono tormentati da problemi alla Bergman.

In realtà, come spettatori costretti a una lunga dieta straniera, abbiamo una specie di falso « deposito folcloristico internazionale » in testa; e quando ci sediamo per scrivere un soggetto cinematografico inevitabilmente ricorriamo a queste reminescenze che ci si impongono come realtà che ci circonda, mentre è comodo sovrapporre, coscientemente o no, modelli e stereotipi acquisiti attraverso la saturazione di film stranieri alla realtà brasiliana che ci proponiamo mostrare.

Da ciò la straordinaria importanza di Humberto Mauro che, partendo dall'ingenua imitazione di filmetti americani di avventure, si staccò rapidamente da quei modelli per cercare una tematica ed uno stile brasiliani che sono stati, di fatto, impostati dalla più forte e genuina personalità di uomo brasiliano che io conosca. È naturale, quindi, che i giovani del « cinema nuovo » rispettino il vecchio Mauro. E, d'altra parte, è naturale che, vivendo nell'interno di Minas Gerais, il giovane Mauro non conoscesse nel 1925 tutti i tentativi cinematografici fino ad allora realizzati in Brasile.

I pionieri del cinema brasiliano

Il primo spettacolo cinematografico in Brasile ebbe luogo nel giugno del 1896, pochi mesi dopo che era stato presentato per la prima volta il Cinématographe dei Fratelli Lumière a Parigi. Due anni dopo si realizzava il primo film brasiliano. Si può dire che da allora, pionieri e sostenitori di tutti i tipi non cessarono mai di lottare per la sopravvivenza del cinema brasiliano. Eppure, a causa di una complessa serie di circostanze, qui appena accennate, fino ad oggi non è stato possibile il sorgere di un'industria cinematografica brasiliana. In verità la storia del cinema in Brasile non ha avuto un corso ininterrotto essendo soprattutto costituita da isolate produzioni regionali e da manifestazioni individuali senza seguito. Ricordiamo ancora che, durante tutto il periodo del cinema muto, e anche durante il primo decennio del cinema sonoro, le realizzazioni di questi tenaci pionieri rimasero confinate nelle località in cui furono prodotte, come isole di un arcipelago senza comunicazioni interne.

Benché rimanga ancora molto da indagare sugli inizi del nostro cinema, possiamo oggi quasi affermare, grazie agli studi di Ademar Gonzaga ed altri, che il primo film in Brasile venne realizzato da un italiano. Ci sono però dei dubbi circa i nomi di Vittorio di Mario e Alfonso Segreto.

In una intervista concessa a un giornale di Fortalenza, nel Cearà, poco prima della sua morte, nel 1926, Vittorio di Maio dichiarava di essere nato a Napoli nel 1852. Le notizie che si hanno di lui sono molto contraddittorie, ma è probabile che fosse giunto a Rio de Janeiro nel 1891, portando con sé una lanterna magica che installò in Rua do Ouvidor. Controllando le sue dichiarazioni con le ricerche effettuate dal Gonzaga vediamo che, ad un certo momento, egli deve aver sostituito la lanterna magica con un rudimentale apparecchio di proiezione, forse il primo ad entrare in Brasile. A questo scopo è probabile che avesse fatto un viaggio in Europa nel 1894, per poi ritornare nel 1896. Ad ogni modo lo ritroviamo nel 1897 a Petròpolis, dando degli spettacoli cinematografici al Casinó Fluminense. Nel programma, oltre ad alcuni classici di Lumiére e di Edison, erano inclusi due brevi film intitolati *Chegada do trem em Petròpolis* (t.l. Arrivo del treno a Petròpolis) e

Bailado de Crianças no Colégio, no Andaraì (t.l. Danza di bambini nel collegio di Andaraì). Inspiegabilmente il programma non metteva in risalto questi due film; è strano ma non li ritroviamo in nessun altro programma dell'epoca benché, anche se di imitazione, motivi brasiliani avrebbero dovuto suscitare grande interesse. Resta quindi un mistero sapere se Vittorio di Maio abbia realmente filmato l'arrivo di un treno a Petròpolis o se abbia proiettato il lavoro di qualche sconosciuto pioniere del cinema. O che abbia invece, allo scopo di richiamare l'attenzione del pubblico, cambiato il titolo di uno dei tanti « arrivi di treno » che facevano la delizia degli spettatori d'allora? Ma in questo caso il pubblico non si sarebbe accorto dell'inganno? La locomotiva, le carrozze, la stazione, il modo di vestire delle persone avrebbero dovuto denunciare la loro origine. Nell'altro caso, perché specificare che il collegio era di Andaraì?

Purtroppo, per quanto ne sappiamo, nessuno spettatore di quella lontana proiezione ci ha lasciato le sue impressioni su quello che aveva visto. Sembra che lo stesso Vittorio di Maio non abbia mai accennato a questi film né ci consta che nella sua carriera di esercente ambulante e di proprietario di cinema sia da includere anche l'attività di realizzatore. Passò gran parte della sua vita viaggiando attraverso il Brasile; fondò il primo cinema a San Paolo e molti altri in tutto il Paese, dal Rio Grande do Sul al Cearà, dove arrivò nel 1907.

Circa la vita di Alfonso Segreto si hanno meno dubbi, sebbene la sua stessa famiglia abbia sempre preferito tacere il suo nome dando a Ademar Gonzaga l'impressione che Alfonso fosse considerato la pecora nera della famiglia. E ciò probabilmente perché aveva manifestato idee anarchiche avendo accompagnato e filmato il viaggio di un « circolo operaio italiano » a San Paolo e per avere nella sua filmografia cose come *O Largo de São Francisco em ocasião de un meeting* (t.l. La piazza di S. Francesco durante un comizio).

Fratello di Pasquale Segreto, grande impresario teatrale e pioniere del noleggio cinematografico in Brasile — forse aveva comprato da Vittorio di Maio il suo primo proiettore — Alfonso Segreto, di ritorno da un viaggio in Europa, importò per conto della ditta familiare la prima macchina da presa di cui si abbia esatta notizia in Brasile. Sbarcò a Rio de Janeiro il 20 giugno 1898 e,

come ci risulta da una notizia apparsa sui giornali ai primi di luglio dello stesso anno, non perse tempo: « Oltre alle interessanti fotografie fatte all'estero e attualmente esposte al Salone Paris di Rio de Janeiro, il suo autore, Pasquale Segreto, ha ultimamente ripreso anche importanti aspetti della nostra città, paesaggi, scorci di strade, piazze, ecc. Il 29 giugno ha ripreso il corteo del Maresciallo Floriano e avantieri il gruppo costituito dal Presidente della Repubblica, i suoi Addetti Militari e il battaglione di Fanteria da sbarco, quando S. E. lasciava l'Arsenale Navale per imbarcarsi sul Benjamin Constant ». Ci si domanda per quale ragione questi primi documentari di attualità carioca siano stati attribuiti allo stesso Pasquale Segreto omettendo il nome del fratello. Non solo era stato Alfonso a importare la macchina da presa che aveva probabilmente anche imparato a maneggiare in Europa, ma troveremo più tardi molti riferimenti a lui in qualità di operatore. Abbiamo infatti, grazie a Gonzaga, dati precisi e una cronologia quasi esatta. Appena sbarcato, è possibile che Alfonso Segreto abbia girato a titolo sperimentale quei documentari sulle città di Rio; siamo invece meno propensi ad accettare come primo film girato in Brasile *O préstito do Marechal Floriano para o Cemitério* (t.l. Il corteo del Maresciallo Floriano verso il cimitero) realizzato il 29 giugno 1898. L'altro di cui abbiamo la data certa, il 5 luglio dello stesso anno, fu proiettato col titolo di *A Chegada do Dr. Prudente de Morais e Sua Comitiva ao Arsenal de Marinha* (t.l. L'arrivo di S. E. Prudente de Morais e del suo seguito all'Arsenale Navale). Nei mesi successivi Alfonso Segreto fece, fra gli altri, i documentari intitolati *O Largo de São Francisco de Paula, O Largo do Machado, Inauguração da Igreja da Candelària, Praia de Santa Luzia, O Largo da Carioca, A Barca de Niteròi, A Chegada do Dr. Campos Sales a Petròpolis, O Corpo de Bombeiros em Movimento, Un Batalhão do Exército* (t.l. La piazza di San Francesco di Paola, La piazza del Machado, Inaugurazione della Chiesa della Candelora, Spiaggia di Santa Lucia, Piazza della Carioca, Il battello di Niteròi, L'arrivo del Dott. Campos Salles a Petròpolis, Il corpo dei pompieri in azione, Un battaglione dell'Esercito). Nel giugno del 1899, il Salone di Paris a Rio programmava molti altri documentari di attualità, come quello sul comizio in Piazza S. Francesco di cui si è già parlato, *A Praça Tiradentes no Dia 13 de Maio, Incêndio*

na Praça do Mercado (t.l. La piazza Tiradentes il 13 maggio, e Incendio in piazza del Mercato). Oltre ai documentari fu mostrato quello che potrebbe a ragione essere considerato il vero primo film brasiliano: *Dança de Uma Baiana* (t.l. Danza di una baiana). L'anno seguente veniva programmato al Paris di Rio *Un Maxixe do Outro Mundo* (t.l. Un maxixe dell'altro mondo [il maxixe è una danza originaria di Rio de Janeiro]).

Il primo film però notevolmente più lungo del comune porta la data del 1907. Si tratta di un film che ebbe vari titoli e che finalmente rimase famoso con quello di *Os Estrangulatores* (t.l. Gli strangolatori). I suoi autori furono il portoghese Antônio Leal e l'italiano Francesco Marzullo. La storia si rifà al famoso « delitto della valigia » che a quell'epoca appassionò tutta Rio. A quanto sembra Leal e Marzullo cominciarono col fare una cronaca cinematografica dell'arresto e del processo, per poi completarla con la ricostruzione del delitto servendosi di attori professionali.

Verso il 1910 ci fu a Rio una produzione abbastanza interessante, quella dell'italiano Labanca che aveva costruito il primo studio cinematografico in Rua do Lavradio e inoltre i « film cantati » di Francisco Serrador e William Auler che costringevano gli attori a ripetere da dietro lo schermo dialoghi e musiche. La più interessante produzione di Auler fu *Paz e Amor* (t.l. Pace e amore) scritto appositamente per il cinema da José do Patrocínio Filho, una vivace satira politica e di costume della capitale.

Nel 1915 l'italiano Paolo Benedetti iniziava la sua proficua carriera nel cinema brasiliano producendo *Uma transformista original* (t.l. Un originale trasformista), un filmetto pieno di trucchi alla Georges Méliès. Continuando a lavorare fino a quando il cinema sonoro si fu completamente imposto, Benedetti insegnò il mestiere a un gran numero di cineasti e di tecnici, creando inoltre il primo vero stabilimento di sviluppo e stampa del Paese. Il suo ultimo film, *Barro humano* (t.l. Fango umano) del 1928, su un soggetto di Ademar Gonzaga e con la regia di Paulo Vanderley, è considerato uno dei migliori del nostro cinema muto.

Un altro italiano, Vittorio Capellaro, produsse una serie di film tratti da romanzi di autori brasiliani (José de Alencar, Bernardo Guimarães, Visconde de Taunay, Aloísio de Azevedo) abbastanza audaci, a quanto sembra, per la loro concezione teatrale e

europea. Il suo miglior film fu, probabilmente, *O Caçador de Diamantes* (t.l. Il cercatore di diamanti), del 1932, già con accompagnamento sonoro; la sua carriera si chiuse nel 1935 con *Fazendo Fitas* (t.l. Girando film), una commedia musicale che terminava con il ricovero in manicomio di due cineasti.

I critici veterani parlano con rispetto della Paulista Film, una casa produttrice di Miguel Milani e Antônio Leite che fece, fra l'altro, un adattamento cinematografico del romanzo di Monteiro Lobato *Os Faroleiros* (t.l. I guardiani del faro). Parlano inoltre dell'italiano Traversa e del suo *Segrêdo do Corcunda* (t.l. Il segreto del gobbo) del 1926; e di due o tre film del giovane Luiz de Barros per la sua Guanabara Film che, a partire dal 1915, ebbe una produzione abbastanza regolare. A questo proposito è pure importante ricordare il nome di José Medina, di São Paulo, che diresse dieci film fra il 1919 e il 1943, sette dei quali in brevissimo tempo. Il suo film più noto è forse *Fragmentos da vida* (t.l. Frammenti di vita) del 1929, tratto da una novella dell'americano O. Henry.

Dei film realizzati da questi pionieri del cinema pochi si sono salvati; molti andarono distrutti dagli incendi, altri, quel che è ancor più grave, dall'incuria. Nonostante però tutti gli ostacoli, oggettivi o soggettivi, qualcosa ci è rimasto a indicarci il cammino percorso dal cinema brasiliano. Della produzione regionale di Campinas abbiamo *João da Mata* del 1923, dramma di Amilar Alves sulla vita nella foresta. Della produzione di Recife sappiamo di alcuni tentativi di trattare temi propri della regione: *Jurando vingar* (t.l. Giurando di vendicare) del 1925, di Ari Severo e Gentil Roiz, sull'ambiente dei coltivatori di canna da zucchero e *Aitaré da Praia* del 1925 di Gentil Roiz, sulla vita dei pescatori. In contrasto poi con il dilettantismo cosmopolita di cui fece mostra Mário Peixoto ispirandosi alla « avant-garde » francese nel suo *Limite* (t.l. Limite) del 1930, c'è l'opera di Humberto Mauro, il ciclo Cataguases, con *Na primavera da vida* (t.l. Nella primavera della vita) del 1926, *O tesouro perdido* (t.l. Il tesoro perduto) del 1927, *Sangue Mineiro* (t.l. Sangue della gente di Minas) del 1928 e *Brasa dormida* (t.l. Brace sotto la cenere) del 1929.

L'avvento del sonoro

Fino a quando il cinema fu ancora una novità e i film così brevi da non superare mai i due o tre rulli, i nostri più lontani pionieri affrontarono coraggiosamente la concorrenza straniera, producendo più di cento film all'anno intorno al 1909-1910. I film, di basso costo, si pagavano con poche proiezioni.

Quando però il cinema si trasformò, su un piano mondiale ma soprattutto negli Stati Uniti, in una grande e complessa industria, a partire dalla 1ª guerra mondiale, e i film cominciarono ad allungarsi e per conseguenza a costare di più, il cinema brasiliano entrò in crisi. Pochi furono i film prodotti nei dieci anni che vanno dal 1915 al 1924, e anche quelli di una certa qualità — come quelli della casa produttrice Guanabara (Luiz de Barros), della Paulista (Miguel Milani e Antônio Leite) e di José Medina — quasi non ebbero circolazione.

Fino a quel momento i film stranieri venivano quasi tutti distribuiti in Brasile da case di distribuzione brasiliane; da allora in poi i grandi produttori stranieri, quasi tutti nord-americani, installarono le proprie case distribuitrici in Brasile dominando completamente il mercato. Nei rari casi in cui accettarono di distribuire dei film nazionali il risultato fu negativo.

Quando l'avvento del sonoro già cominciava a trasformare la stessa struttura commerciale del cinema, ci fu un tentativo di concentrare gli sforzi brasiliani a Rio de Janeiro, verso cui stavano convergendo elementi provenienti da São Paulo (Otávio Gabus Mendes) da Minas Gerais (Humberto Mauro, Francisco de Almeida Fleming) e Recife (Gentil Roiz e Edson Chagas). L'anima del movimento fu Ademar Gonzaga che fin dal 1926, con la pubblicazione della rivista « Cinearte », aveva iniziato una campagna per far conoscere al grosso pubblico i problemi del cinema brasiliano e combattere l'opinione poco favorevole nei confronti dei film nazionali.

Barro Humano che l'equipe di « Cinearte » aveva prodotto, assieme a Benedetti, in condizioni di esaltato dilettantismo, sarebbe servito da punto di riferimento. Nacque così Cinédia che installò stabilimenti, costruì teatri di posa, creò una casa distri-

butrice e fece venire in Brasile i più moderni equipaggiamenti e materiali tecnici.

Il suo primo film, *Lábios sem beijos* (t.l. Labbra senza baci) del 1930, fu diretto da Humberto Mauro; il secondo, *Mulher* (t.l. Donna) del 1932, da Gabus Mendes. Essendo però muti, i due film non incontrarono buona accoglienza nei cinema già invasi dal sonoro. E la Cinédia, in quest'epoca in cui il cinema brasiliano non aveva nessuna legge che lo appoggiasse, dovette attendere ancora parecchio tempo prima di poter fornirsi di tutti gli apparecchi per produrre film sonori.

Non sappiamo se Gonzaga avrebbe potuto fare molto di più se fosse stato un buon commerciante invece di un appassionato dilettante. Egli tentò, ad ogni modo, contrariamente a quanto sarebbe successo vent'anni dopo con l'ambiziosa avventura della Vera Cruz, di mantenere, accanto agli studi, lo stabilimento e una casa distributrice propria. Ma, oltre ad avere il sonoro aumentato di molto il prezzo dei film, per un privato, senza aiuti governativi, era praticamente impossibile mantenere una casa distributrice in altre città oltre che a São Paulo e Rio de Janeiro. Non essendoci alcuna legge che proteggesse il cinema e ancor meno un controllo degli incassi, la produzione della Cinédia non poteva avere delle entrate tali da permettere all'iniziativa del Gonzaga di resistere su un piano industriale.

Dobbiamo comunque riconoscere che la Cinédia contribuì moltissimo a mantener accesa, nei difficili anni fra il 1930 e il 1940, la debole fiamma del cinema brasiliano, grazie soprattutto alla passione del Gonzaga più che all'incerto esito commerciale dei suoi film, fra i quali figura il capolavoro di Humberto Mauro, *Ganga Bruta,* del 1933, un curioso accostamento di ingenuità e sofisticazione, opera sincera e audace sia come linguaggio che come stile.

In seguito Humberto Mauro passò alla Brasil Vita, uno Studio Cinematografico costruito da Carmen Santos con il suo appassionato dilettantismo, e là fece il primo film che abbia trattato uno degli aspetti più drammatici, esuberanti e musicali della vita carioca: le sue colline rocciose. *Favela de meus amôres* (t.l. « Favela » dei miei amori) del 1934, su un soggetto di Henrique Pongetti, idealizzava, è vero, le colline e i vagabondi che vi abitano, ma le scene girate nella stessa « favela » con la partecipazione dei

veri abitanti, sono indimenticabili e costituiscono un'anticipazione del neo-realismo.

Risale più o meno a questo periodo la fondazione dell'Istituto Nazionale del Cinema Educativo (INCE) che andò assorbendo quasi completamente l'attività di Humberto Mauro. Ciononostante egli riuscì ancora a realizzare, al di fuori dell'INCE, *O Descobrimento do Brasil* (1937), un'interessante esperienza di ricostruzione storica con musica originale di Heitor Vila-Lôbos, e *O Canto da Saudade* (1952), omaggio alla terra natale di Volta Grande, dove costruì un piccolo Studio.

Il suo esempio e la sua opera sono le fonti più lontane — e più legittime — del cinema brasiliano.

Con l'avvento del sonoro ebbero inizio, com'era naturale, i film musicali. A São Paulo, nel 1930, fu realizzato *Coisas Nossas* (t.l. Cose nostre) un film-rivista abbastanza buono. Con la Cinédia, nel 1933, Gonzaga e Mauro lanciarono il tipo del film carnevalesco con *A voz do carneval* (t.l. La voce del carnevale), mettendo assieme pezzi documentaristici a scene normalmente girate, in cui Carmen Miranda dava i primi passi verso la gloria internazionale. All'inizio si ebbe un film abbastanza interessante, *Alô, Alô, Carneval* del 1935 diretto dallo stesso Gonzaga su un soggetto di João de Barro e Alberto Ribeiro, due compositori popolari. In seguito però il genere musicale carnevalesco perse ogni originalità riducendosi a una formula comune e invariabile da cui riuscì a svincolarsi solo in *Tudo Azul* (t.l. Tutto va a meraviglia) del 1952, diretto da Moacir Fenelon su un soggetto di Alinor Azevedo.

Una storia simile a quella di *Tudo Azul* era stata affidata nel 1937 da João de Barro a Mesquitinha, il quale diede buona prova di sé sia come interprete che come regista. *João Ninguém* (t.l. Un uomo qualunque) infatti possedeva una poesia tutta chapliniana e delle buone sequenze fra cui quella finale, assai colorita.

Il film « carioca » (il film cioè ambientato a Rio de Janeiro) e che era già stato suggerito nel lontano *Paz e Amor* del 1910, ebbe le sue basi moderne lanciate in *Favela de meus amôres, Alô, Alô, Carneval* e *João Ninguém.* Accettando coscientemente questa linea, Alidor Azevedo scriveva, nel 1943, la storia del *Moleque Tião* (t.l. Il monello Tião) basandosi sulla vita stessa del protagonista del film, Grande Otelo. Purtroppo la tradizione si perse in filmetti di nessun valore, capaci di suscitare qualche facile risata

e subito dimenticati. Prima di giungere alla pietra fondamentale del « cinema nuovo », il film di Nelson Pereira dos Santos del 1955, *Rio, 40 graus,* incontreremo solo due film in cui è viva questa tradizione: il già citato *Tudo Azul* e *Agulha no palheiro* (t.l. Un ago nel pagliaio) di Alex Viany, un tentativo di portare la commedia carioca sulla strada del neo-realismo italiano.

Coscientemente o no — e quasi certamente a partire dai due film di Nelson Pereira dos Santos, *Rio, 40 graus* e *Rio, Zona Norte* — i giovani del « cinema nuovo » ripresero entusiasticamente il filone in film come *O assalto ao trem pagador, Os Cafajestes, Cinco vêzes favela* e *Os Mendigos.*

La produzione « Vera Cruz »

Nei dieci anni che vanno dal 1930 al 1940 la produzione cinematografica brasiliana non raggiunse i 70 film e nei dieci anni seguenti, i 90 film. Il commercio cinematografico, in relazione al prodotto nazionale, era così precario che tutta la produzione brasiliana di un anno alle volte non incassava nel suo insieme quanto un solo film straniero di terza categoria.

Fu proprio la commediola comico-musicale che fece del film brasiliano un prodotto commerciale che poteva dare un certo guadagno. Fatte in maniera affrettata e con pochi mezzi sfruttando soprattutto comici popolari e spesso volgari, numeri musicali di cantanti della radio, della rivista, della televisione, queste commedie furono dapprima realizzate dalla Cinédia e Sonofilmes (a partire dal 1935) per poi diventare un prodotto quasi esclusivo dell'Atlântida.

Un'analisi equilibrata dell'evoluzione del cinema brasiliano negli ultimi trent'anni ci mostra chiaramente che, nonostante il bassissimo livello artistico della maggior parte di queste commedie musicali, il loro apporto fu tutt'altro che negativo. Prima di tutto, attraendo al cinema le grandi masse popolari, esse costruirono il primo vero pubblico del cinema brasiliano. In secondo luogo, dovendo essere accessibili a queste masse, abbandonarono il linguaggio pomposo usato fino allora nelle produzioni più serie, adottando invece un linguaggio popolare.

Esse furono per il cinema brasiliano l'equivalente delle prime

commedie per il cinema francese, italiano, americano, inglese e di altri paesi. Bene o male esse portarono sullo schermo i tipi, le abitudini e il modo di parlare del pubblico a cui si dirigevano. Purtroppo, salvo in pochissimi casi, esse non si sforzarono mai di diventare delle commedie di costume, con osservazioni e critiche più pungenti delle storielle comiche-satiriche proprie di questo genere di spettacolo. Rimase, comunque, la semente per una commedia popolare brasiliana che ha avuto forse il suo punto di partenza in *Os Mendigos* di Flávio Migliaccio, di semplicissima fattura ma di fertile inventiva. Quasi seguisse i consigli di Marcos Farias, Migliaccio ritornò effettivamente alle fonti più pure della commedia cinematografica, allo stesso Mack Sennett, riprendendo un filone che aveva tentato Luiz de Barros al tempo della Guanabara (*Augusto Aníbal quer casar* [t.l. Augusto Annibale vuole sposarsi] e *Aventuras de Grégorio* [t.l. Le avventure di Gregorio]) e più tardi, a Recife, Ari Severo e Pedro Neves (*Herói do Século XX* [t.l. Un eroe del secolo XX]) e, a São Paulo, Antônio Rolando (*Filmando Fitas* [t.l. Girando film]).

Se l'Atlântida caratterizzò gli anni fra il 1940 e il 1950, partendo da *Moleque Tião* del 1943 per terminare come maggior produttrice di commediole musicali, i seguenti dieci anni videro affermarsi la Vera Cruz, conseguenza quasi inevitabile del grande sviluppo industriale di São Paulo. Ispirata ad un evidente disprezzo per tutto quello che in Brasile si era finora fatto nel campo cinematografico, la Vera Cruz non seppe studiare convenientemente le condizioni del mercato interno. Costruì teatri di posa troppo grandi per il suo programma di produzione, trascurò fattori così decisivi come la distribuzione, l'amministrazione, il controllo degli incassi.

Con una predominanza di registi e scrittori stranieri, molti dei quali da poco arrivati in Brasile e alcuni senza la minima esperienza di cinema nei loro paesi d'origine, la Vera Cruz si proponeva di fare « film brasiliani per il resto del mondo ». Ma, del Brasile, nel suo primo film, *Caiçara* (t.l. Il recinto) non c'era in realtà che il paesaggio e il folclore, falsati dalla visione esotica dei nuovi cineasti che la Vera Cruz, diretta da Alberto Cavalcanti, un brasiliano che da molti anni mancava dal suo Paese, pretendeva imporre.

Infatti i due film di maggior successo della Vera Cruz, sia in

Brasile come all'estero, furono giustamente i suoi film più brasiliani *O Cangaçeiro* di Lima Barreto e *Sinhá Moça* di Tom Payne-Osvaldo Sampaio, lanciati nel 1953, quando il disastro economico-finanziario della Compagnia avrebbe potuto essere evitato soltanto con un investimento ancora più forte di capitali e un completo cambiamento sia nell'amministrazione che nella mentalità.

Rimasero i teatri, immensi e brutti, che non furono mai più adeguatamente impiegati e, bisogna riconoscerlo, un sensibile miglioramento sul piano tecnico del film brasiliano. Cessando la sua attività la Vera Cruz gettò lo scoraggiamento negli ambienti del cinema brasiliano poiché molti pensavano che ci sarebbe voluto del tempo prima che il Paese avesse ancora una volta l'opportunità d'industrializzare la sua produzione di film e di portare sullo schermo argomenti più seri.

Dobbiamo però osservare come tali argomenti più « seri » — prima, durante e dopo la Vera Cruz — raramente ebbero qualche attinenza con la realtà brasiliana o poterono essere capiti dal grosso pubblico. Questo spiega come negli anni che seguirono al fallimento del precipitoso tentativo industriale paulistano furono prodotte in grande prevalenza quelle tali commediole musicali di poco valore: 9 nel 1955, 12 nel 1956, 20 nel 1957, '58, '59. E fu soprattutto grazie a loro se la produzione di film brasiliani fu di più di 270 nella decade del 1950.

Sviluppi e avvenire del « cinema nuovo »

Rispetto però al presente e al futuro del cinema brasiliano, il film più importante di questa decade potrebbe a buon titolo essere considerato il primo film di Nelson Pereira dos Santos, *Rio, 40 graus,* del 1955, considerato oggi come il primo passo fatto dal « cinema nuovo ». Abbastanza influenzato dal neo-realismo italiano, *Rio 40 graus* era un insieme di dramma, commedia, melodramma, film musicale con varie storie intercalate l'una nell'altra e che avevano come fulcro i piccoli venditori ambulanti di noccioline americane tostate.

Nel suo secondo film, *Rio, Zona Norte* del 1957, Nelson Pereira dos Santos diede l'impressione di essersi fermato o addirittura di aver fatto un passo indietro: il suo film, forse più

equilibrato del primo, era però meno audace e personale, dando piuttosto l'impressione di un saggio di un buon alunno di Zavattini. *Mandacaru vermelho* del 1961, che il regista fu costretto a dirigere quasi improvvisando, nonostante i suoi evidenti difetti rivelava già un serio tentativo di combinare immagine e sentimento in un linguaggio cinematografico realmente brasiliano. In *Bôca de Ouro* del 1962, dove la sua regia elevò il dramma originale di Nelson Rodrigues, era evidente la presenza di un nuovo equilibrio, di un maggior dominio del mestiere, lasciando facilmente prevedere che la completa maturità del cineasta era ormai prossima.

Vidas sêcas del 1963, il suo quinto film, è già l'opera di un regista maturo, felicemente coadiuvato in questa sua opera dall'operatore Luiz Carlos Barreto. Fotografo per vari giornali, il Barreto, che aveva già aiutato Roberto Farias a scrivere *O assalto ao trem pagador* e Joaquim Pedro de Andrade a girare il suo *Garrincha,* partecipò a *Vidas sêcas* come produttore e come direttore della fotografia riuscendo col suo bianco e nero a captare la luce implacabile del Nord-Est in scorci tanto drammaticamente eloquenti quanto lo stile di Graciliano Ramos.

Molto probabilmente il miglior film che sia mai stato fatto in Brasile, *Vidas Sêcas* è anche una rarità. Assolutamente fedele al romanzo è, allo stesso tempo, opera di creazione e di inventiva cinematografica. Il film della maturità di Pereira colloca il cinema brasiliano su un nuovo livello e dà al « cinema nuovo » prospettive ancora più ampie e responsabilità ancora maggiori.

Se questo « cinema nuovo » riuscirà ad affrontare vittoriosamente la tremenda situazione economica-finanziaria in cui versa il Brasile, se non sarà impedito dalla censura o dalle difficoltà in cui si trova lo stesso cinema brasiliano, i due prossimi anni potranno essere ancora più ricchi di film e di affermazioni di questi due primi anni che già ci offrono un quadro abbastanza incoraggiante. Già sono pronti, o quasi, i primi film di lungometraggio di Miguel Borges con *Canalha em crise,* J. P. de Carvalho con *Bonitinha mas ordinária,* Oscar Santana con *O Caipora* (t.l. Lo iettatore) e Flávio Tambellini con *O Beijo*; inoltre il secondo film di Rui Guerra con *Os Fuzis* (t.l. I fucili), Geraldo e Renato Santos Pereira con *O Grande Sertão* (t.l. La grande foresta), e Glauber Rocha con *Deus e o Diabo na Terra*

do Sol (t.l. Dio e il Demonio nella terra del sole). Inoltre, fra i cineasti che si rivelarono negli ultimi anni oppure che erano assenti da molto, alcuni hanno realizzato dei film che sono già pronti per essere distribuiti: *O Crime do Sacopã* di Roberto Pires, *O tempo em que Getúlio viveu* di Jorge Ileli, *Terra sem Deus* (t.l. Terra senza Dio) di José Carlos Burle e *Sol sôbre a lama* di Alex Viany.

Se le condizioni del 1964 non saranno completamente sfavorevoli Joaquim Pedro de Andrade potrà fare il suo primo film di lungometraggio e così avremo i primi film di Fernando Amaral, Marcos Farias (*Chico Palavrão*), Leon Hirszman, Walter Lima, Sérgio Ricardo, Sérgio Sanz, Orlando Sena e altri. Avremo inoltre la possibilità di giudicare nel loro secondo film Dionísio Azevedo, Carlos Alberto de Souza Barros, Galileu Garcia, Flávio Migliaccio, Flávio Rangel, Roberto Santos con *A hora e a vez de Augusto Madraga* (t.l. L'ora e la volta di Augusto Madraga), Paulo César Saraceni e Aurélio Texeira. Speriamo inoltre che i prossimi due anni diano anche ai registi più anziani la possibilità di nuove affermazioni, non solo nel caso di Nelson Pereira dos Santos, ma anche di Aloísio de Carvalho con *Candangos* (nome con cui gli africani designavano i portoghesi), di Anselmo Duarte con *Vereda da salvação* (t.l. Sentiero della salvezza), di Roberto Farias con *Selva trágica* (t.l. Foresta tragica), di Walter Hugo Kouri con *A noite vazia* (t.l. La notte vuota), di Líbero Luxardo con *Um dia qualquer* (t.l. Un giorno qualunque) e Osvaldo Sampaio con *Queimada Brava* (t.l. Terribile incendio).

L'entusiasmo dei giovani del « cinema nuovo » è così contagiante che uno dei fondatori dell'Atlântida, Alinor Azevedo, dopo una lunga carriera di sceneggiatore e soggettista si è deciso a passare alla regia.

Non c'è di che dubitare di Glauber Rocha quando afferma: « Sono convinto che, prima di quanto immaginiate, il nostro cinema sarà uno dei migliori del mondo ». E aggiunge: « Credo che sia indispensabile, per un cineasta, avere una chiara visione del mondo. E un grande amore per il cinema e per l'uomo ». Glauber Rocha, come i suoi colleghi più attivi, afferma inoltre che il cineasta brasiliano di oggi deve essere impegnato, momento per momento, dentro e fuori del cinema, nella rivoluzione brasiliana. « Fare del cinema è contribuire a questa rivoluzione.

Tuttavia mi rifiuto che l'uomo sia inquadrato in schemi fissi, che l'uomo sia considerato come un pezzo di un meccanismo senza nervi. Ma, in ultima ipotesi, l'importante è oggi realizzare film di tutti i tipi, per dar coscienza al Brasile e suscitare la rivoluzione ».

In realtà, il giovane regista di *Barravento* si riferisce per il cinema a quello che Alvaro Lins disse per tutto il Brasile di oggi: « Fare, questo è l'essenziale ».

Secondo Lins « è necessario realizzare il nazionalismo nella letteratura e nell'arte. Realizzare un'emancipazione culturale così come si parla di un'emancipazione economica. Dobbiamo pensare al Brasile come a una nazione, e a una nazione americana e più precisamente dell'America del Sud. Non possiamo concederci il lusso di considerarci cittadini del mondo perché non siamo ancora sufficientemente uomini della nostra regione e del nostro paese, uomini cioè dovutamente impregnati del sentimento della terra, della società, della cultura brasiliana. Non potremo aspirare a una posizione internazionale fino a che non saremo forti come nazione. Questo in arte come in politica ».

Nonostante il suo sviluppo piuttosto precario, discontinuo, il cinema brasiliano può vantare, per lo meno, l'opera coraggiosa di un pioniere come Humberto Mauro. E si può dire che egli ha lasciato una specie di testamento nelle parole e nelle idee di Miguel Tôrres, un marinaio baiano che scrisse o collaborò in *Os Cafajestes, Os Fuzis, Sol sôbre a lama,* e *Três Cabras de Lampião* — e che morì a Paraíba, in un disastro automobilistico, l'ultimo giorno del 1962, anno I del « cinema nuovo ».

« Attori, soggettisti, operatori, registi, sono dei creatori di mostri che si riuniscono in un film, ciascuno ingannando un poco, per costruire una cosa ibrida, senza personalità definita, senza un'atmosfera unica possibile, poiché ciascuno tira l'acqua al suo mulino a scapito di una verità che è manipolata con la maggior promiscuità di interferenze », dichiarò Miguel Tôrres. « Sono completamente a favore di un cinema d'autore. Il vero cinema non dev'essere niente di quanto è stato fatto sinora. Un'arte di appena sessant'anni non è ancora maggiorenne. Stiamo disegnando animali sulle pareti delle caverne ... Se qualcuno ha delle frustazioni intellettuali che scriva dei romanzi. Il cinema è immagine viva e nessuno ha il diritto di inventarla a suo piacimento e a sua somiglianza ... Non voglio proseguire in una professione di men-

zogne, semplice deformatore di una realtà ... Per poter fare del cinema sono fondamentalmente necessarie quattro cose: amore, intelligenza, sensibilità ed insolenza ... Credo che l'unica funzione del cinema sia quella di mostrare l'uomo all'uomo. Sono contrario ai messaggi, all'indicare il cammino. Sono contro i falsi messia del cinema. Il cammino da percorrere è intrinseco al fatto compiuto. Sono contro molte cose ... Per un nuovo cinema è necessaria una nuova critica. Questa che abbiamo deve morire assieme alle commediole musicali ... Sono le vedove di Hollywood ... Credo nell'intelligenza del pubblico e non credo nell'intelligenza della critica ... Alienazione, comunicabilità, ermetismo, nichilismo, modi di vivere, visione del mondo, ecc. In ciascuna di queste cose esiste un problema serio. L'arte è difficile quanto l'amore, e quel che resta di buono in questa gente nuova è che quasi nessuno crede fermamente in qualcosa. Nessuno finora, per fortuna, ha scoperto una verità assoluta ... Abbiamo il dovere di registrare il momento storico, politico, sociale, della nostra era e tenteremo di farlo senza aggiungerci nulla per abbellirlo agli occhi di nessuno ... È giunto il momento di chiudere il circo cinematografico e fare dei pesanti discorsi al nostro pubblico. Fino a tanto che non realizzeremo dei film che violentino il comodismo degli spettatori intossicati di false convinzioni non saremo all'altezza del nostro presente ... Stiamo battendo tutti i record di biglietteria usando gli stessi mezzi di seduzione del pubblico che usavano i nostri predecessori commercialmente falliti. Ciò rende possibile un'alleanza fra loro e noi. Ed essi desiderano quest'alleanza perché sanno che i film che stiamo realizzando non significano ancora la loro autodistruzione. Essi sanno che quest'alleanza significa più la nostra distruzione che la loro. È indispensabile rompere ora, prima che la gente passi davanti alla porta di un cinema e legga un manifesto di questo tipo: « Oggi! in Cinemascope e Technicolor! Il magnifico spettacolo della nostra miseria! Non mancate! ».

Note

Bordighera: un festival da curare

Tra i numerosi festival cinematografici che, pur senza pretendere di rivestire il prestigio più o meno riconosciuto di Venezia o di Cannes, nel corso dell'ultimo decennio sono sorti un po' dovunque spesso con i più facili pretesti, quello di Bordighera gode di una pregorativa invidiabile, che esso però, dopo nove anni dalla sua istituzione, non è ancora riuscito a sfruttare come dovrebbe e potrebbe. Poiché, da tempo, non è più concepibile che una manifestazione cinematografica a carattere internazionale e competitivo venga istituita senza una caratterizzazione specifica che in qualche modo la giustifichi, nove anni fa Bordighera diede il via al suo Festival destinandolo al film « comico e umoristico ». Fu un'idea non poco peregrina, che offriva la possibilità ai suoi promotori di conciliare le ragioni di un « genere » fra i più illustri e più ricchi di risultati espressivi che annoveri la storia del film con l'attrattiva che esso non ha mai mancato di esercitare sulle folle.

Quella del cinema comico è un'occasione forse unica per vedere soddisfatte al medesimo tempo le esigenze sanamente ricreative del pubblico colto e di quello di gusto più superficiale: di chi sa godere della possibile causticità di una situazione paradossale o del disegno satirico o almeno ironico di un personaggio e di chi si accontenta di rispondere allo stimolo meccanico e immediato di una trovata, di una battuta sarcastica, di un'espressione mimica o di una semplice capriola. Tutto ciò a patto, ovviamente, che la comicità o l'umorismo che viene rappresentato possieda vitamina e non si conformi alle tinte smorzate e monocrome della farsa grossolana e volgare.

Perché, allora, il Festival di Bordighera, nonostante il clima di grande simpatia che riesce a creare intorno ai suoi ospiti e nonostante gli interessanti convegni che promuove nel suo ambito (quest'anno si è tenuto quello su « Umorismo ed educazione nella comunicazione di massa » che sotto la presidenza di Luigi Volpicelli ha annoverato preziosi interventi di specialisti e cultori stranieri e italiani), non riesce anche a suscitare un maggiore interesse su di sè né a farsi prendere sul serio dal giornalismo più qualificato? La ragione risiede semplicemente nella mancanza della materia prima di ogni festival, vale a dire nella mancanza di film oculatamente selezionati.

Nessuno potrebbe pretendere che a Bordighera il cinema internazionale riservi il meglio della produzione comica e umoristica di un'intera annata;

si può pretendere, però, che almeno il meglio dei film del genere pronti per la programmazione nei mesi immediatamente precedenti il Festival sia trattenuto da produttori e noleggiatori in vista di un lancio adeguato in seno ad essi. Invece, sembra che poco o nessuno sforzo si faccia in tal senso, tanto le scelte risultano dettate semplicemente dal caso, da ciò che capita sotto mano alla vigilia dell'inaugurazione. In tale situazione il critico, per quanto benevolo voglia dimostrarsi, non può nemmeno sostenere che il film comico, oggi, è quello che è, che da tempo è trascorsa l'epoca d'oro del genio comico nel cinema, che poche e modeste, per carenza di fantasia e scarsa predisposizione d'interpreti, sono le occasioni di divertimento che lo schermo offre attualmente allo spettatore, e che Bordighera di conseguenza non fa altro che registrare questo dato di fatto. Benché si tratti di affermazioni legittime, esso non le può sostenere nei confronti di questo Festival, il quale, per quanto critica possa sembrare la situazione del « genere » in oggetto, per quanto non possa disporre di un Jacques Tati ogni anno, non può tuttavia ignorare completamente (come è avvenuto in questa edizione) il cinema americano, dove un Jerry Lewis, personalità non indegna di considerazione, si produce in due o tre film per stagione e dove la commedia umoristica, espressa in varie forme, è tuttaltro che sorpassata e priva d'interesse; né può ignorare, per fare un solo altro esempio, la commedia satirica e di costume all'italiana.

Si tratta di critiche e di appunti che muoviamo al Festival di Bordighera proprio perché le sue sorti ci stanno a cuore, perché per ogni altro verso la sua organizzazione è impeccabile e cordiale, perché vorremmo che finalmente (e siamo certi che non occorrerebbe un grande sforzo) esso acquistasse quella posizione di preminenza e di prestigio che, dopo nove anni di vita, gli spetterebbe fra le altre manifestazioni cinematografiche specializzate.

Dopo tale preambolo, il discorso sui dodici film in concorso non può essere che sommario, anche perché cinque di essi erano già apparsi in precedenti festival e « Bianco e Nero » ebbe allora occasione di occuparsene. Tra questi ultimi è compreso anche il vincitore del massimo premio, il Trofeo « Ulivo d'oro », assegnato a quel Deo Gratias *di Jean-Pierre Mocky che l'anno scorso a Berlino passò inosservato e che qui, ripresentato sotto il titolo* Un drôle de paroissien, *ha favorevolmente impressionato la giuria per il suo discreto garbo nel trattare una vicenda che scorre sul filo del rasoio dell'irriverenza religiosa, ma più ancora per la generosa prestazione di un agguerrito stuolo di caratteristi, tra i quali primeggia un dinamicissimo Bourvil. Si tratta, comunque, di un raccontino piuttosto monocorde al quale, tutto sommato, noi preferiamo il film britannico di Cliff Owen* The Wrong Arm of the Law *(Il braccio sbagliato della legge) che, con il suo « humour » garbato, con le sue punte di satira sottile particolarmente indirizzate al flemmatico corpo di polizia di Scotland Yard, con la densità delle sue situazioni esilaranti e la sapidità delle sue battute, si inscrive degnamente — benché come prodotto d'accademia — nella migliore tradizione della commedia cinematografica d'oltre Manica. Contribuisce al discreto prestigio del racconto anche la compitissima interpretazione di Peter Sellers (qui più che mai degno successore di Alec Guinness in questo genere di prestazioni trasfor-*

mistiche) nel ruolo del proprietario di un elegante « atelier » di mode che, al tempo stesso, dirige una banda di malfattori e presiede addirittura una specie di sindacato della delinquenza londinese. La trovata su cui poggia essenzialmente il film è il patto d'alleanza temporaneamente stipulato tra lo scaltro lestofante e il capo della polizia per sgominare un gruppetto di gangsters autonomi che turba la buona armonia tra Scotland Yard e i ladri associati. A The Wrong Arm of the Law *è toccato il premio per l'interpretazione, assegnato in gruppo al Sellers, a Lionel Jeffries e a Bernard Cribbins.*

Su una meccanica sequela di situazioni e di personaggi paradossali, oltre che sul terremotante frastuono di sparatorie scatenate con ogni minimo pretesto, poggia più che altro il film francese Les tontons flingueurs *(In famiglia si spara), scritto da Albert Simonin e diretto da Georges Lautner, che, quanto al resto, vorrebbe rifarsi al motivo (non certo inedito, solo se si pensi al suo ricorrere negli stessi romanzi « seri » di Simonin e nei molti film che ne sono stati tratti) del delinquente che soggiace agli stimoli della mentalità borghese. Nella sua chiave parodistica il film può suscitare simpatia e qualche occasione comica; ma si sa quanto fragili e consunte siano le molle di questo tipo di spettacolo che non conosce il sale della satira. Un certo interesse, che però non è sufficiente a riscattarlo dalla mediocrità, risiede nel terzo film francese della rassegna:* Mari à prix fixe *di Claude de Givray, già collaboratore di François Truffaut e figura minore della « nouvelle vague ». In questa occasione (una ragazza è costretta da circostanze burlesche a presentare ai suoi genitori come proprio marito un giovanotto incontrato casualmente e presunto ladro di gioielli col quale è costretta a convivere convinta di detestarlo, ma alla fine si accorge di non poter fare a meno di lui) è evidente l'intenzione di rifare il verso a un certo tipo di commedia hollywoodiana: al Capra di* It Happened One Night *(Accadde una notte, 1934) come a Lubitsch. Ma il risultato è tanto stantio che nemmeno la brava Anna Karina riesce a trasmettervi dell'autentico brio.*

L'Italia ha presentato Omicron *di Ugo Gregoretti e* Il treno del sabato *di Vittorio Sala. Di quest'ultimo basti dire che è un concentrato di cattivo gusto e di volgarità secondo il costume del regista di* Costa Azzurra, *che ama guazzare in questo genere di cose. Il film di Gregoretti è apparso parzialmente inedito rispetto all'edizione che se ne era vista all'ultima Mostra di Venezia: ha subito alcuni rimaneggiamenti soprattutto la sua seconda parte, con l'inserimento anche di nuove situazioni grottesche. Ne è sortito un racconto più chiaro nei suoi sviluppi, più coerente nel tono, più adatto a far presa nello spettatore; ma un po' a scapito dell'originaria foga polemica.*

Fin qui il Festival avrebbe mantenuto (fatta eccezione per il film di Sala) una certa dignità; ma poi sono intervenuti ben quattro film spagnoli a stendere un cupo squallore su di esso. È inspiegabile come proprio il paese che da tempo ha perduto i privilegi democratici, e con essi anche i diritti ad essere apertamente salace (senza i sotterfugi di Azcona e di Berlanga), sia stata riservata la più larga ospitalità a Bordighera. Passi per Del rosa ... al amarillo *di Manuel Summers (già esposto a San Sebastiano), non privo di interessanti risvolti umani benché scarsamente provvisto di requisiti umoristici; ma gli altri tre film sono desolanti prodotti di mentalità e capacità*

sottosviluppate. Confidencias de un marido *di Francisco Prosper non raggiunge nemmeno il livello delle infauste nostre commediole dai « telefoni bianchi »;* Se necesita chico *di Antonio Mercero è un penoso raccontino « per ragazzi » privo del minimo decoro tecnico;* Escala en Hi-Fi *di Isidoro Martinez-Ferry, infine, è un tentativo di « musical » all'americana (nel cui scenario è coinvolto il buon nome di Juan Cobos) che si risolve nel più vieto provincialismo. All'altezza di queste prove infantili può collocarsi soltanto il film belga* Une demoiselle sans bagages *di Raymond Cogen, esile racconto dilettantescamente eseguito e interpretato, la cui unica nota curiosa è il suo sviluppo in cinque capitoletti (ambientati in paesi diversi d'Europa), ciascuno dei quali suddiviso in altrettanti paragrafi, nell'identica maniera in cui si sviluppava* Vivre sa vie *(Questa è la mia vita, 1962) di Godard; ma si tratta di una presa in prestito che risponde soltanto a un capriccio di gusto goliardico.*

Una nota azzeccata del Festival è stata, non tanto il programma della « retrospettiva », dedicato ai « Maestri del gag *nel cinema americano muto » ma composto di « pezzi » largamente noti e di facile reperibilità, quanto la risoluzione di aprire e chiudere la manifestazione con due succose antologie: una in omaggio ad Harold Lloyd e l'altra alla memoria di Max Linder.* En compagnie de Max Linder, *curata dalla figlia del comico illustre, è già stata ampiamente esaminata su queste pagine in occasione della sua prima presentazione alla Mostra di Venezia; mentre* The Funny Side of Life *(Il lato comico della vita), seconda antologia coordinata personalmente da Lloyd sulle sue interpretazioni del « muto » dopo* Harold Lloyd's World of Comedy *(A rotta di collo, 1962), si compone quasi per intero del noto* The Freshman *(Viva lo sport!* o *Lui e la palla, 1925), che è forse l'esito più felice del noto comico « acrobatico » in direzione di una migliore definizione del proprio personaggio, ottimista a tutti i costi; comunque, la parte iniziale, benché breve, è una irresistibile sequela di situazioni esplosive (dominata da una folle corsa in tram fittissima di trovate) che riassume il meglio del debito di Lloyd a Sennett.*

LEONARDO AUTERA

La giuria internazionale del IX Festival del Film Comico e Umoristico, composta da Piero Gadda Conti (Italia), presidente, e da Luis Garcia Berlinga (Spagna), Wilhelm Formann (Austria), Gianni Isidori (Italia), John Francis Lane (Gran Bretagna), Vittorio Vighi (Italia), considerando che un eccessivo numero di premi ne svaluterebbe l'importanza e l'autorità, ha ritenuto di contribuire ad un maggior prestigio del Festival restringendone la rosa e pertanto ha deciso di attribuire i seguenti premi:

TROFEO ULIVO D'ORO: *Un drôle de paroissien* di Jean-Pierre Mocky (Francia), avendo apprezzato il particolare sapore della sua vena umoristica;

PALMORELLO D'ORO: *Omicron* di Ugo Gregoretti (Italia), per l'impegno dimostrato nel cercare nuove strade al cinema umoristico italiano;

ARAUCARIA D'ORO: *ex-aequo* ai tre disegni animati presentati in concorso da Bruno Bozzetto (Italia) e al cortometraggio *Playa insolita* di Xavier Aguirre (Spagna);

PREMI SPECIALI: a *Del rosa ... al amarillo,* « opera prima » di Manuel Summers (Spagna), per la sottile poesia del suo umorismo, e a *The Wrong Arm of the Law* (Il braccio sbagliato della legge) di Cliff Owen (Gran Bretagna), per l'interpretazione di Peter Sellers, Lionel Jeffries e Bernard Cribbins, che hanno dato un saggio della migliore tradizione del cinema comico inglese.

La giuria si associa infine all'omaggio che la presidenza del Festival — a ricordo delle rispettive antologie retrospettive — offre ad Harold Lloyd e alla memoria di Max Linder.

I film di Bordighera

THE FUNNY SIDE OF LIFE (Il lato comico della vita) — Antologia composta da brevi sequenze di sei film interpretati da Harold Lloyd e dall'intero **The Freshman** (Viva lo sport ! **o** Lui e la palla, 1925) di Fred Newmeyer e Sam Taylor, con Harold Lloyd (Harold Lam) e Jobyna Ralston (Peggy) - **coordinam. :** Harold Lloyd - **commento :** Art Ross - **m. :** Walter Scharf - **mo. :** Duncan Mansfield - **p. :** Harold Lloyd - **o. :** U.S.A., 1963 - **d. :** Columbia-Ceiad. (Fuori concorso).

LES TONTONS FLINGUEURS (In famiglia si spara) — **r. :** Georges Lautner - **s. :** Albert Simonin - **sc. :** A. Simonin e Georges Lautner - **f. :** Maurice Felicus - **m. :** Michel Magne - **scg. :** Jean Mandaroux - **mo. :** Michèle David - **int. :** Lino Ventura (Fernand Naudin), Bernard Blier (Raoul), Francis Blanche (Volfroni), Venantino Venantini (Pascal), Mac Ronay (Bastian), Claude Rich (Antoine), Robert Dalban (Jean), Sabine Sinjen (Patricia), Horst Franck (Thao), Charles Regnier (Tomate) - **p. :** Gaumont (Parigi) / Ultra Film (Roma) / Corona (Monaco) - **o. :** Francia-Italia-Germania Occ., 1963 - **d. :** Dear Film-20th Century Fox.

THE WRONG ARM OF THE LAW (Il braccio sbagliato della legge) — **r. :** Cliff Owen - **s. :** Ivor Jay e William Whistance Smith - **sc. :** John Warren e Len Heath - **dial. :** Ray Galton, Alan Simpson, John Antrobus - **f. :** Ernest Stewart - **m. :** Richard Rodney Bennett - **scg. :** Harry White - **c. :** Jimmy Smith - **mo. :** Tristam Cones - **int. :** Peter Sellers (Pearly Gates), Lionel Jeffries (Ispettore Parker), Bernard Cribbins (O' Toole il nervoso), Davy Kaye (« Birrino » King), Nanette Newman (Valerie), Bill Kerr (Jack Coombes), Ed Devereaux (« Pettine » May), Reg Lye (Reg Denton), John Le Mesurier (Vice Questore), Graham Stark (Sid Cooper), Martin Boddey (Commissario Forest), Irene Browne (la contessa), Arthur Mullard (« Nocche d'oro »), Dermot Kelly (« Angoscia » Martin), Vanda Godsell (Annette), Tutte Lemkow (« Trivello » Schmultz), Barry Keegan (Alf) - **p. :** Aubrey Baring per la Robert Velaise Production - **p. a. :** Cecil F. Ford - **o. :** Gran Bretagna, 1962 - **d. :** Dear Film-United Artists.

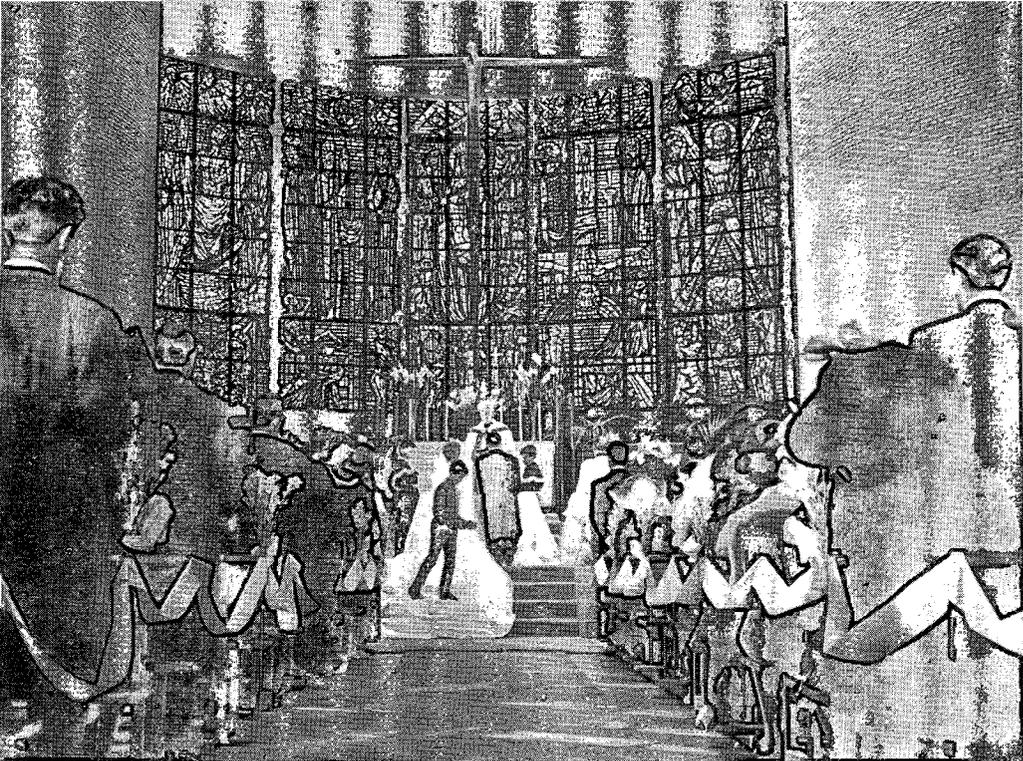
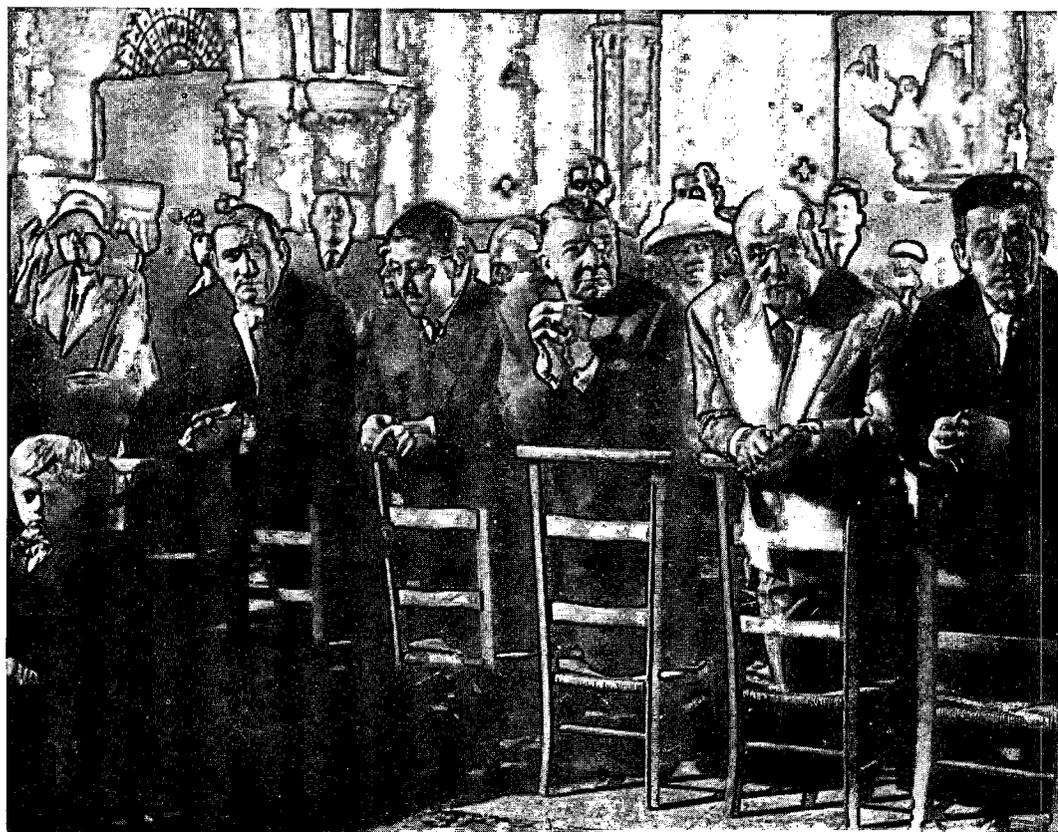
UN DRÔLE DE PAROISSIEN o DEO GRATIAS — **r. :** Jean-Pierre Mocky.

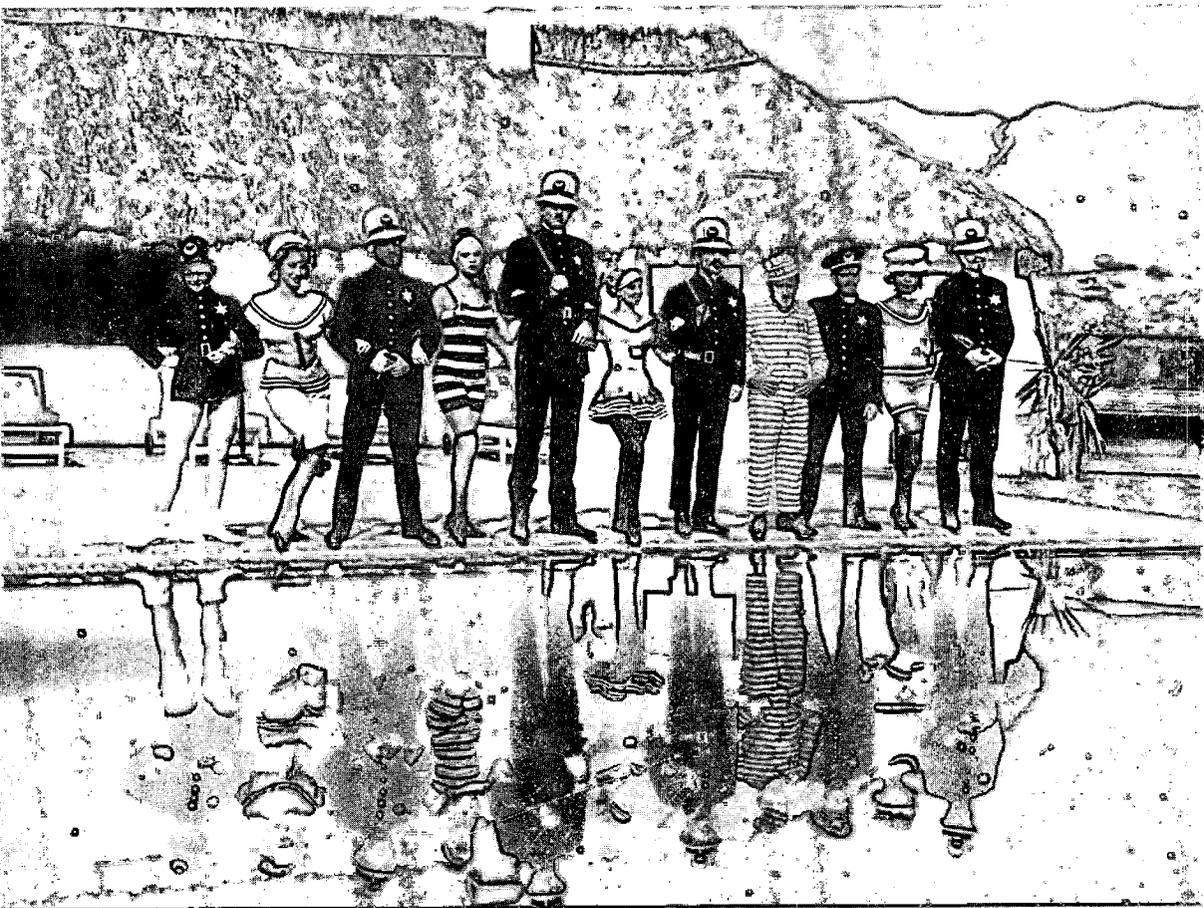
Vedere giudizio di Francesco Dorigo a pag. 51 e dati a pag. 62 del n. 7-8, luglio agosto 1963 (Festival di Berlino 1963).

MARI À PRIX FIXE — **r. :** Claude de Givray - **s. :** dall'omonimo romanzo di M.-L. de Linares - **int. :** Anna Karina (Berenice), Hubert Noël (Norbert), Roger Hanin (Romain), Gabrielle Dorziat - **p. :** Général de Films - **o. :** Francia, 1964.

CONFIDENCIAS DE UN MARIDO — **r. :** Francisco Prosper - **int. :** José Luis Lopez Vazquez (Giovanni), Amparo Soler Leal (Caterina), Antonio Sanabria, Milagros Leal - **p. :** Aro Films - **o. :** Spagna, 1963.

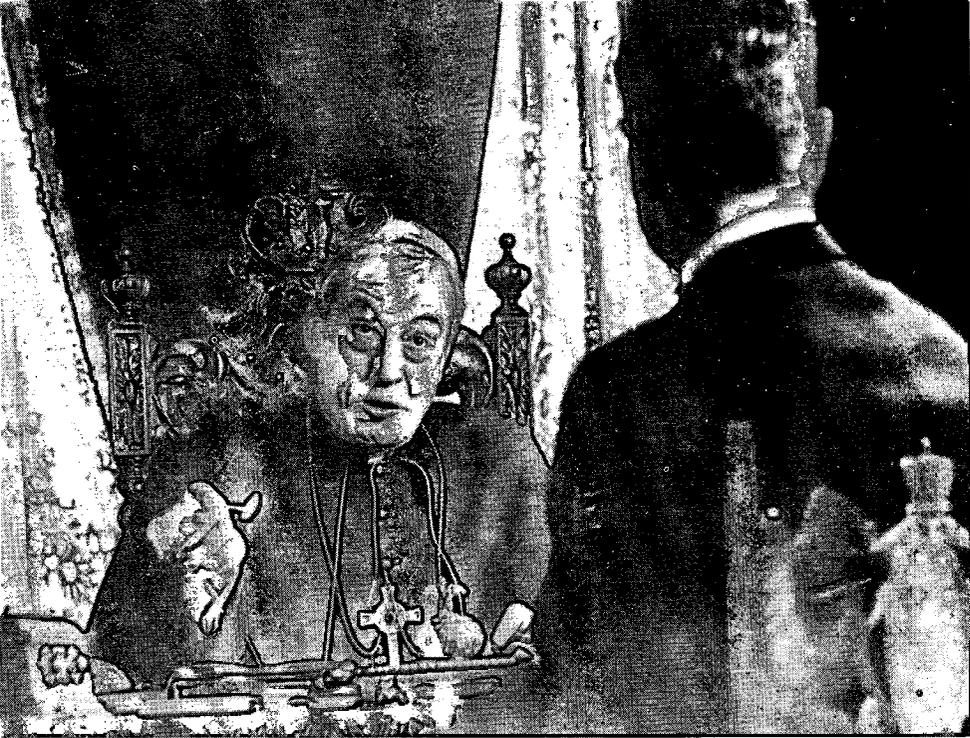
L'ulivo di Bordighera

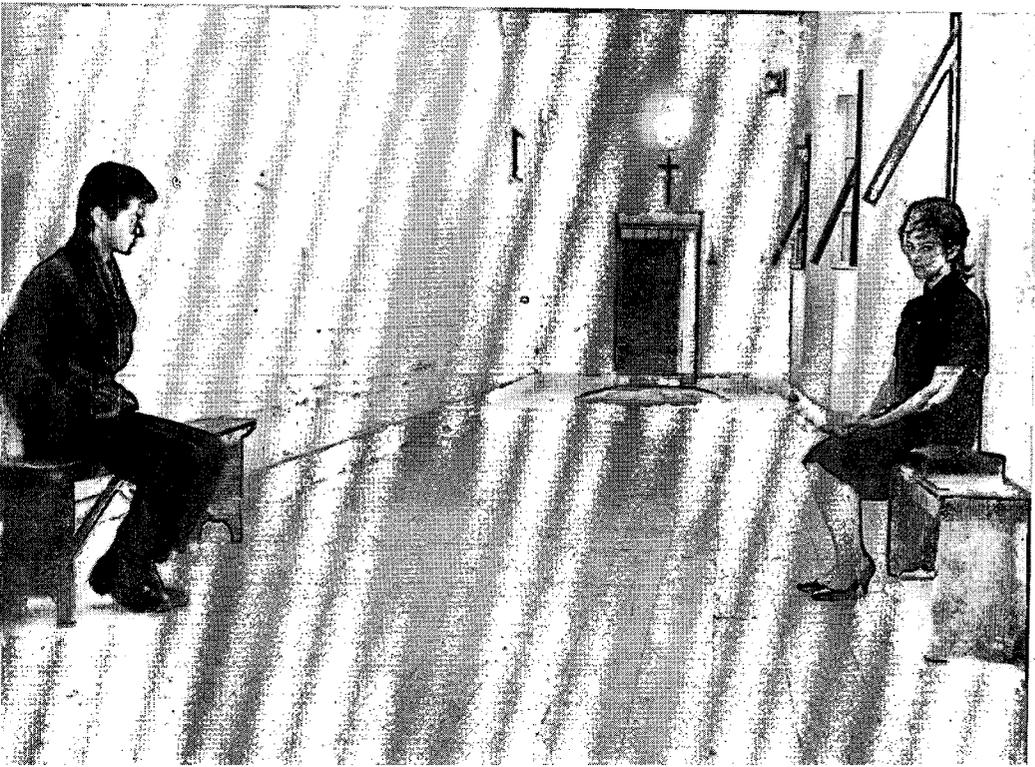
Passato inosservato a Berlino l'anno scorso (quando si intitolava *Deo gratias*) il film *Un drôle de paroissien* del francese Jean-Pierre Mocky ha conquistato a Bordighera l'« Ulivo d'oro », grazie al garbo del racconto e alla eccellente prestazione degli attori. (*Jean Tissier*).

(*sopra*) Da *Se necesita chico* dello spagnolo Antonio Mercero, penoso raccontino « per ragazzi » presentato a Bordighera. - (*sotto*) Da *Les tontons flingueurs* (In famiglia si spara) del francese Georges Lautner su sceneggiatura di Simonin: una modesta parodia del film gangsteristico. (*Lino Ventura, Francis Blanche, Robert Dalban, Bernard Blier, Pierre Bertin*).

(*a destra*) Da *The Wrong Arm of the Law* (Il braccio sbagliato della legge) dell'inglese Cliff Owen, che ha fruttato collettivamente a Sellers, a Lionel Jeffries e a Bernard Griffins il premio per la migliore interpretazione. (*Peter Sellers*).

(*a sinistra*) Da *Il treno del sabato* di Vittorio Sala; purtroppo ancora volgarità e cattivo gusto. (*Eleonora Rossi Drago*).

Un tentativo di parodia dei film di Sennett in *Escala en Hi-Fi* dello spagnolo Isidoro Martinez Ferry.

Film di questi giorni

(*sopra*) Da *Sedotta e abbandonata* di Pietro Germi. (*Stefania Sandrelli, Lando Buzzanca*).

(*sopra e a sinistra*) Con *Sedotta e abbandonata* Germi riprende il discorso sulla Sicilia, con una satira amarissima dei « matrimoni per forza ». (sopra *Lando Buzzanca, Saro Urzì* - a sinistra *Stefania Sandrelli, Rosalia Urzì*).

Da *The Cardinal* (Il Cardinale) di Otto Preminger (U.S.A.), adattamento del « best-seller » di Robinson con sostanziali variazioni. (sopra *John Huston* - sotto *Raf Vallone, Tom Tryon*).

Da *La ragazza di Bube* di Luigi Comencini, ispirato al bel romanzo di Carlo Cassola. (sopra *Claudia Cardinale* - sotto *George Chakiris*).

Da *La visita* di Antonio Pietrangeli, intelligente film psicologico. (*François Périer, Sandra Milo*).

SE NECESITA CHICO — **r.** : Antonio Mercero - **s.** e **sc.** : A. Mercero e Claudio Barbati - - **f.** : Enrique Torán - **m.** : Antonio Perez Olea - **scg.** : Vittorio Rossi - **int.** : Javier Cebrián (Tonino), Dina Perbellini, Marcella Valeri, Piero Faggioni, Livia Contardi, Juanio Seoane, Pedro Solís, Angel Ter, Lina Canalejas - **p.** : Procusa (Madrid) e D.I.C. (Roma) - **o.** : Spagna-Italia, 1963.

OMICRON — **r.** : Ugo Gregoretti.

Vedere giudizio di Mario Verdone a pag. 19 e dati a pag. 28 del n. 9-10, settembre-ottobre 1963 (Mostra di Venezia 1963).

ESCALA EN HI-FI — **r.** : Isidoro Martinez-Ferry - **s.** e **sc.** : Gustavo Quintana, I. Martinez-Ferry, Juan Cobos - **f.** (Totalscope, Eastmancolor) : Francisco Sempere - **m.** : Waldo de los Rios - **scg.** : José Antonio de la Guerra - **cor.** : Gene Collins - **int.** : Arturo Fernandez (Puyol), Cassen (Emiliano), Germaine Damar (Dolly), José Rubio (Pablo), Manolo Zarzo (Paco), Dorothy Peterson (María), Nina Braccio (Berta), Aida Power (Astrid), Karina (Graciella), Dan Milland (Ray), Angel del Pozo (Ricardo), Perla Cristal (Marta), Xan das Bolas (Arabo), Laly Soldevilla (moglie di Emiliano), María Isbert (Suegra), José Orjas (impresario), Francisco Camoiras (il marinaretto), Ignacio de Paul (il presentatore) - **p.**: Documento Films per la Izaro Films - **o.**: Spagna, 1964.

DEL ROSA... AL AMARILLO — **r.** : Manuel Summers.

Vedere giudizio di Guido Cincotti a pag. 49 e dati a pag. 55 del n. 6, giugno 1963 (Festival di San Sebastiano 1963).

WANPAKU OJI NO OROCHI-TAIJI (t.l. : **Il piccolo principe e il drago dalle otto teste**) — **r.** : Yugo Ashikawa - **s.** e **sc.** : Shin Yoshida e Isamu Takahashi - **f.** (Toeiscope, Eastmancolor) : Mitsuaki Ishikawa e Hideaki Sugawara - **m.** : Ifikube - **p.** : Toei - **o.** : Giappone, 1963. (Lungometraggio a disegni animati).

Vedere giudizio di Alberto Pesce a pag. 88 del n. 7-8, luglio-agosto 1963 (Venezia « ragazzi » 1963).

UNE DEMOISELLE SANS BAGAGES — **r** : Raymond Cogen - **int.** : Anne Dister (Anne), Georges Montax (Georges), Jean-L. Calvet (Jean), Yves Robin (Bob), Louis Massis - **p.** : Cinébel - **o.** : Belgio, 1963.

IL TRENO DEL SABATO — **r.** : Vittorio Sala - **s.** e **sc.** : Adriano Baracco e Marcello Fondato - **f.** : Fausto Zuccoli - **int.** : Gianna Maria Canale, Valeria Ciangottini, Georgia Moll, Eleonora Rossi Drago, Ingrid Schoeller, Linda Sini, Fabrizio Capucci, Umberto D'Orsi, Riccardo Garrone, Claudio Gora, Philippe Leroy, Francesco Mulè, Luciana Angelillo, Anna Maria Mustari, Franca Polesello, Leonora Rainer, Luciana Vincenzi, Mino Doro, « Capannelle », Ignazio Leone, Tiberio Murgia, Giovanni Petrucci - **p.** : Pietro Paolo Giordani per la G.L.M. Cinematografica - **o.** : Italia, 1964 - **d.** : Jonia Film (regionale).

EN COMPAGNIE DE MAX LINDER — Antologia composta da alcuni estratti di **Be My Wife** (Siate mia moglie, 1921), da **Seven Years Bad Luck** (Sette anni di guai, 1923) e da **The Three Must-Get-Theres** (Vent'anni prima, 1922), tutti film prodotti, scritti, diretti e interpretati in U.S.A. da Max Linder ; **altri int.** : A. J. Cooks, Harry Mann, Clarence Wertz, Jack Richardson, Charles Mezzetti, Bull Montana, Jobyna Ralston - **coordinam.** : Maud Max-Linder - **commento** : René Clair - **m.** : Gérard Calvi - **p.** : Maud Max-Linder - **o.** : Francia, 1963. (Fuori concorso).

Vedere articolo di Tino Ranieri a pag. 117 del n. 9-10, settembre-ottobre 1963 (Mostra di Venezia 1963).

(*a cura di* LEONARDO AUTERA)

I film

Sedotta e abbandonata

R.: Pietro Germi - *s.*: P. Germi, Luciano Vincenzoni - *sc.*: Age, Furio Scarpelli, P. Germi, L. Vincenzoni - *f.*: Aiace Parolin - *m.*: Carlo Rustichelli - *scg.*: Carlo Egidi - *mo.*: Roberto Cinquini - *int.*: Stefania Sandrelli (Agnese Ascalone), Saro Urzì (Vincenzo Ascalone), Aldo Puglisi (Peppino), Lando Buzzanca (Antonio Ascalone), Leopoldo Trieste (barone Rizieri), Rocco D'Assunta (Orlando), Lola Braccini (Amalia, moglie di Orlando), Umberto Spadaro (avv. Ascalone), Paola Biggio (Matilde), Oreste Palella (maresciallo Potenza), Lina La Galla (Francesca Ascalone), Roberta Narbonne (Rosaura Ascalone), Domenico De Ninno (il nonno), Rosetta Urzì (Consolata), Adelino Compardo (brigadiere Bisigato), Gustavo D'Arpe (avv. Ciarpetta), Vincenzo Licata (Pasquale Profumo), Attilio Martella (il pretore), Salvatore Fazio (Don Mariano), Italia Spadaro (zia Carmela), Valeria Punturi (Annina) - *p.*: Franco Cristaldi per la Lux-Ultra-Vides/Lux C.C.F. - *o.*: Italia-Francia, 1963 - *d.*: Paramount.

Crediamo non sia necessario ripercorrere ancora una volta la filmografia di Pietro Germi per rendere conto della serietà e della coscienza professionale che hanno sempre sovrinteso, fatte due o tre eccezioni di una dozzina d'anni fa, all'attività di questo nostro regista. Quello di Germi — considerato a parte dei tre nostri autori oggi giustamente più celebrati — è un caso pressocché isolato nella troppo frequente improvvisazione delle lingue con cui è solito esprimersi il cinema italiano; dove vige tanto diffuso quanto errato il concetto che una scelta morale e civile, sia pure col beneficio dell'esigenza di trasmetterla allo spettatore, sia ragione sufficiente d'espressione e contenga in se medesima — si direbbe — anche i mezzi adeguati per comunicarla (quasi che il linguaggio del film possa essere, a differenza di ogni altro linguaggio artistico, qualcosa di automaticamente acquisibile o qualcosa di connaturato addirittura nelle nuove generazioni). Da qui, invece, l'impopolarità di molto nostro cinema, che tanto promette in fase d'ideazione quanto delude e risulta ostico alle platee in sala di proiezione; impopolarità di cui, a conti fatti, è primo responsabile il produttore, che della faciloneria e dell'improvvisazione ha fatto anche la propria etichetta, con le conseguenze che ora si devono scontare. Il caso Germi — dicevamo — è ben diverso. È su uomini come lui, se ce ne fossero più d'uno, che troverebbe fondamento una seria industria, non semplicemente mercantile e basata su formule divistiche e caduche, bensì su un artigianato d'alta classe che trove-

rebbe sempre la maniera di rinnovarsi solo rimanendo fedele agli aspetti tanto contraddittori della realtà italiana, ma rinunciando, nel rappresentarli, così alle formule monocordi e logore come al linguaggio improvvisato e irresponsabile.

Il primo nobile impegno di Germi, dal lontano *Testimone* (1946) a *Il brigante di Tacca del Lupo* (1952), è stato proprio quello d'impadronirsi della tecnica, del linguaggio e, in una parola, del « mestiere », da cui trarre tutto ciò che gli consentisse di inquadrare le sue storie in un discorso per immagini perfettamente orchestrate e fuse. È noto come egli seguisse con amore la lezione dei più abili registi americani, segnatamente quelli del « western » più provvisti di una carica epico-popolaresca, e come nell'accostarsi ad una storia, del resto non avulsa da interessi umani e sociali, lo muovesse anzitutto il piacere di raccontarla. Dopo quelle esperienze condotte con grande scrupolo professionale e dopo un breve periodo d'incertezza e quasi di sfiducia nelle sue possibilità, egli seppe trovare anche, con *Il ferroviere* (1956) e *L'uomo di paglia* (1958), una linea tematica più consona al suo temperamento di uomo non fuori del comune, il quale si appassiona più facilmente ad un caso umano, quotidiano, sentimentale, che ad una tesi ideologica; e rivolge queste sue attenzioni a personaggi dimessi, apparentemente senza grossi problemi, ma che pur ne hanno solo se si scavi con acume psicologico nei loro sentimenti, nella reale sostanza dei loro rapporti umani e familiari. Anche questa, tacciata da qualcuno come « polveroso intimismo », era una maniera nobile e civile di accostarsi all'uomo con una adesione e un amore di cui si andava perdendo la traccia, tanto andavano prendendo peso, in cinema come in letteratura, soltanto i rapporti e i problemi di natura nevrotica. Si trattava, oltre tutto, di una prova di comprensione e di fiducia nell'uomo, e di pietà per le sue debolezze, per il suo poco coraggio di essere se stesso fino in fondo, a scorno di pregiudizi e convinzioni che fanno di tutto per impedirglielo.

Il ferroviere e *L'uomo di paglia,* comunque, sono appena un tramite alle opere della più salda maturità di Germi, senza alcun dubbio rappresentata da *Divorzio all'italiana* e, meglio ancora, da *Sedotta e abbandonata.* Il Germi di queste due opere può sembrare assai diverso da quello che conoscevamo; ma in realtà, se per un momento non si tiene conto dei toni della satira e del grottesco, non lo è affatto: sotto una graffiante ironia è la medesima adesione ai personaggi dimessi che lo anima, la medesima carica di umanità appassionata e civile, la medesima pietà intinta di pessimismo o di amarezza. Soltanto che qui tutti questi toni si esasperano fino al parossismo e esplodono con rabbia (pensiamo soprattutto a *Sedotta e abbandonata* e al suo splendido finale) per l'amarezza di una condizione umana, di una mentalità, di un costume, di un assurdo giuridico, che a qualunque costo devono scomparire.

In tal senso *Sedotta e abbandonata* è il migliore risultato di Germi, in direzione di un impegno civile oltre che su un piano strettamente espressivo, anche nei confronti di *Divorzio all'italiana,* dove il troppo scoperto pessimismo di fondo, il timore dell'irrimediabilità della realtà rappresentata, acquetava il regista in un giuoco ironico che qua e là gli prendeva la

mano fino al compiacimento nel tratteggio del pur godibilissimo barone Fefé. Nel film più recente, invece, ha voluto andare fino in fondo nella sua denuncia rabbiosa; e basterebbe confrontare le parti finali dei due racconti per rendersi conto di quanto più calda sia l'indignazione morale che ha scosso il regista di *Sedotta e abbandonata*. Altro elemento che colpisce è poi il « coraggio » di aver posto a protagonista della vicenda, nel ruolo del capofamiglia Ascalone, un attore non certo « di grido » qual'è l'eccellente Saro Urzì, impegnandolo senza sosta ed egregiamente in una unica nota urlata, fin sul suo letto di morte, nella sua forsennata salvaguardia dell'onore familiare: un personaggio, il suo, che incide senza remissione ai fini della denuncia di Germi, che definisce senza mezze misure i guasti di una mentalità e di un costume.

Verrebbe d'obbligo, trattando di questi film di Germi, porsi la consueta domanda circa le ragioni che hanno spinto il regista a scegliere la Sicilia come suo preferito campo di azione; ma la risposta è ormai scontata. « Ho fatto dei film in Sicilia — afferma Germi nel volume curato da Giacomo Gambetti per l'editore Cappelli — perché sono stato stimolato da aspetti di varia natura, aspetti sociali, aspetti di paesaggio, di atmosfera avventurosa. È forse uno dei pochi paesi in cui si sente ancora il senso dell'avventura, è un po' quasi un west, con aspetti di costume che si prestano sia al dramma che alla farsa ». La maggior violenza, dunque, con cui si manifestano certi paradossi sociali, del resto sotto altre forme presenti anche nel rimanente dell'Italia, e la più forte suggestione esercitata dal paesaggio e dalla tipologia umana. Due elementi, questi, che riassumono efficacemente gli attuali interessi di Germi: da una parte la rivolta contro malintesi concetti, derivanti da un costume retrivo ma anche da precise storture giuridiche, che affliggono la possibilità di rapporti più spontanei nella nostra società; dall'altra la presenza dell'appassionato uomo di cinema che non trascura nessun elemento che possa conferire maggior vigore e suggestione alla sua rappresentazione. Gli stessi elementi spiegano e giustificano anche le scelte tonali e stilistiche alle quali è stato adattato il racconto: un colore stemperato tra la satira e il grottesco onde rendere il tema di portata più popolare; uno stile dal piglio arioso nelle immagini quanto incalzante nel ritmo (e dai frequenti risvolti corali di gusto picaresco) onde accentuarne la gradevolezza e godilibità.

In merito al linguaggio impiegato da Germi bisogna anche osservare che mai prima d'ora egli era pervenuto ad una tale virtuosistica perfezione. Le sue qualità di narratore, la sua padronanza del mezzo tecnico, oltre all'egregia abilità nel guidare e amalgamare la recitazione, sono pari soltanto, nel nostro cinema, a quelle di un Fellini e un Visconti, ma senza nulla dovere al loro magistero in quanto i suoi modi non potrebbero essere più personali. Basti pensare alla rinverdita funzione della « camera » mobile, alla continuità degli attacchi sul movimento degli attori, al montaggio convulso di primi piani che riesce ad abbracciare in una ideale contemporaneità l'intera gamma dei sentimenti da cui sono mossi coloro che in differente funzione partecipano ad un'azione.

Va detto, infine, della ricca tipologia che scaturisce dal racconto. È

una serie — fin troppo doviziosa — di ritratti e ritrattini spesso scolpiti in maniera definita al loro primo affacciarsi sullo schermo: persino dei caratteri di Agnese Ascalone (una Sandrelli di cui il regista ha saputo sfruttare al sommo grado la monocorde espressione) e di Peppino Califano sappiamo già tutto fin dalla loro prima apparizione nella casa addormentata. Fra i più azzeccati (a parte il sanguigno Urzì di cui si è già detto) sono poi quello di Matilde, sorella di Agnese, e quello del maresciallo dei carabinieri, figura positiva del film, in parte portavoce del giudizio severo del regista. Di queste come di tutte le altre figure di *Sedotta e abbandonata* non ha senso nominare gli interpreti, in quanto in tutto e per tutto creature di Germi.

A una « rilettura » del film, una sola menda ci è parsa rilevante: l'incubo di Vincenzo Ascalone sul letto di morte, di un gusto espressionista alquanto grossolano, quando bastava quello di Agnese, molto più composto e ordinato anche narrativamente. Siamo certi che la soppressione di peso di quella sequenza tornerebbe a tutto vantaggio del film.

LEONARDO AUTERA

La ragazza di Bube

R.: Luigi Comencini - *s.*: dal romanzo di Carlo Cassola - *sc.*: Marcello Fondato e Luigi Comencini - *f.*: Gianni Di Venanzo - *scg.*: Piero Gherardi - *m.*: Carlo Rustichelli - *mo.*: Nino Baragli - *int.*: Claudia Cardinale (Mara), George Chakiris (Bube), Marc Michel (Stefano), Dany Paris (Liliana), Emilio Esposito (il padre di Mara), Carla Calò (la madre di Mara), Monique Vita (Ines), Mario Lupi (Lidori), Pier Luigi Catocci (don Ciolfi), Bruno Scipioni (Mauro), Ugo Chitti (Armando) - *p.*: Franco Cristaldi per la Lux-Ultra-Vides/Lux C.C.F. - *o.*: Italia-Francia, 1963 - *d.*: Paramount-Lux.

Quando ho visto *Il taglio del bosco* che Vittorio Cottafavi ha diretto per la RAI-TV vi ho sentito subito il sapore della Toscana di Cassola (che discende da quella di Tozzi): macchie, carbonaie, casolari, odore di cucina e di capanno. In *La ragazza di Bube* di Luigi Comencini non si può dire che il paesaggio sia diverso: ma tutto vi appare come ingrigito, stemperato, appianato. Anche il linguaggio dei protagonisti non è lo stesso: e quelle poche parole che pronuncia il taciturno Bube, quella voce a sonagliera arrugginita di Claudia Cardinale, tolgono al quadro un po' d'aria locale, completamente resa, invece, dal babbo di Bube, o dagli avvocati del processo. Il fatto è che — dopo tante esperienze neorealistiche — non si concepisce più, oggi, un dialogo dialettale che non sia detto secondo le cadenze del dialetto. Va a scapito, ogni infrazione alla regola, della autenticità. È come un documentario sulla pittura o sul folklore, che — dopo tante positive prove in cromocinematografia — non si accetta più in bianco e nero.

Bube, il combattente della Resistenza aspro e secco che il libro ci aveva suggerito — un giovane che ha la mano e la pistola « facile », giacché non ha una esitazione a uccidere, non solo il maresciallo dei carabinieri, ma il suo stesso figlio, perché la vendetta che cova in cuore sia più spietata — è diventato un leggiadro giovanottino da fare innamorare le ragazze di Colle Val d'Elsa (e infatti è arrivato fino alla mecca italiana del cinema da un film musicale di Robbins e Wise, *West Side Story*); ma non è un partigiano. Il suo carattere ha bi-

sogno di più sangue, e George Chakiris non può darglielo.

Claudia Cardinale ha accenti di autenticità vicino a Stefano, il tipografo poeta, col quale ci dà anche le migliori scene del film. Ma appare meno convincente allorché è a fianco del giovane a cui si è legata, prima, per una attrazione quasi inconscia, poi — nonostante la lunga pena cui Bube è condannato — per un attaccamento più profondo e ormai inestinguibile.

Il romanzo di Cassola è rispettato, dalla sceneggiatura, nel suo tessuto narrativo, e lo stesso scrittore ha tenuto a convernirne: « Il libro c'è, intero — ha detto, non so se dopo o alla vigilia della realizzazione — come in un pullover rifatto da un vecchio pullover c'è intera la lana di prima. Il film è un caso senza precedenti di fedeltà all'opera letteraria da cui è tratto ». Ma è innegabile che la regìa — come anche la stessa scelta dell'attore principale — ha attenuato certe tinte più crude. Non si vede, e qui Comencini ha fatto mostra di troppa prudenza, l'episodio base, quello dell'eccidio. Il racconto che ne viene fatto, senza la ricostruzione della scena, è certamente allo scopo di evitare uno scoglio. Anche l'episodio del prete inseguito e picchiato è trattato dal regista con troppa cautela: mentre nel libro non è detto che non fosse preso a cazzotti dallo stesso Bube: « L'ha avuta la lezione che meritava, il prete. E sollevò il pugno, mostrando le nocche sbucciate e sanguinanti » (pag. 76).

Infine, del romanzo è rimasto il filo conduttore, ma non la poesia: e qui l'addebito non sembra destinato agli sceneggiatori (tra cui Marcello Fondato e Giuseppe Lazzari, che avevano preparato anche lo scenario del *Taglio del bosco*) ma piuttosto al regista, che ci ha dato, per concludere, un'opera seria e meditata, ma per ragioni impalpabili — o quanto meno per le stesse ragioni che più sopra abbiamo indicato — non ha la qualità di nerbo e di sangue, non ha il sapore di terra e di bosco, di odio e di mitezza riacquistata, che il libro tiene in sé e cui l'intenzione della realizzazione cinematografica mirava.

La seconda parte del film, in ogni caso, è di gran lunga migliore della prima. Qui Mara (Claudia Cardinale) ha raggiunto un qual certo rodaggio del personaggio e soprattutto si fa vedere meno con Bube, che, non si sa come, ottiene soltanto di diminuirne le capacità e possibilità espressive: quanto invece Stefano riesce a metterle in valore, a estrarne accenti femminili che, evidentemente, Bube non sa suggerirle. È un caso, direi, se non inedito, poco comune: in cui una protagonista non priva di qualità riesce a fianco del proprio *partner*, quasi insignificante; mentre centra il proprio personaggio quando è un attore secondario, quasi occasionale, che le fa da spalla. Mara, insomma, è davvero la « ragazza di Bube », quando Bube non si vede.

MARIO VERDONE

La visita

R.: Antonio Pietrangeli - *s.*: Gino De Sanctis, Ettore Scola, Ruggero Maccari - *sc.*: Ettore Scola, Ruggero Maccari, Antonio Pietrangeli - *f.*: Armando Nannuzzi - *scg.*: Luigi Scaccianoce - *m.*: Armando Trovajoli - *mo.*: Eraldo Da Roma - *int.*: Sandra Milo (Pina), François Périer (Adolfo), Mario Adorf (Cucaracha), Angela Minervini (Chiaretta), Gastone Moschin (Renato), Didi Perego (Nella) - *p.*: Moris Ergas per la Zebra film - *o.*: Italia, 1963 - *d.*: Dear-20th Century-Fox.

Il giovedì

R.: Dino Risi - *s.* e *sc.*: Franco Castellano, Pipolo, Dino Risi - *f.* (Cinemascope): Alfio Contini - *scg.*: Alberto Boccianti - *m.*: Armando Trovajoli - *mo.*: Gisa Radicchi Levi - *int.*: Walter Chiari (Dino Versini), Michèle Mercier (Elsa), Roberto Ciccolini (Robertino), Alice e Ellen Kessler (le gemelle ballerine), Umberto D'Orsi (ing. Rigoni), Emma Baron (la madre di Dino), Carol Walker (la moglie di Dino), Silvio Bagolini, Milena Wukotich, Liliana Maccalé, Olimpia Cavalli, Else Sandom, Gloria Parri, Ezio Risi, Edy Biagetti, Salvo Libassi, Sara Simoni - *p.*: Isidoro Broggi, Renato Libassi e Marcello Girosi per la D.D.L.-Center Film - *o.*: Italia, 1963 - *d.*: Astoria (regionale).

Non è solo per una coincidenza di « giorni contati » che parliamo insieme de *La visita* di Antonio Pietrangeli e de *Il giovedì* di Dino Risi, quanto proprio perché sono due film, al di là della trama, abbastanza vicini per clima. Una « fine-settimana », nel primo, di un commesso di libreria romano in un paese della provincia di Ferrara, per incontrare la mittente di un « annuncio economico » matrimoniale la quale l'ha scelto fra molti pretendenti; nel secondo, la giornata in cui un uomo legalmente separato dalla moglie può tenere con sé, libero e solo, Robertino, il figlio di otto o dieci anni di età. C'è una inequivocabile somiglianza di atteggiamento psicologico di fronte alla vita. Il neorealismo del dopoguerra colse una realtà che si imponeva da sé per la carica drammatica delle polemiche e delle necessità immediate, grosse e concrete: la guerra, la libertà, il banditismo, la miseria, la disoccupazione. Il cinema di oggi, nei casi migliori, carpisce soprattutto le atmosfere, gli atteggiamenti instabili, le questioni annesse ad un clima morale assai più complesso e smussato di allora, e meno attento custode dei valori « definitivi ». *La visita* e *Il giovedì* frugano appunto nel quotidiano, nei giorni uguali e mediocri della settimana, rispetto ai quali un week-end sul Po o una passeggiata per Roma rappresentano una novità e un pretesto per guardarsi dentro. Colgono da un lato un'aria che genericamente si può definire « alla Zavattini », e dall'altro quella corrosione interiore che oggi è in noi. In altre occasioni — e un regista come Risi ha dato al riguardo prove interessanti — il nostro cinema si è già rivolto a questa atmosfera con un certo piglio critico e divertito insieme, ma *La visita* e *Il giovedì,* passato il momento del sarcasmo e dell'ironia, e rimanendo un po' sotto tono, si indirizzano proprio a una analisi introspettiva del mediocre, alla ricerca di un doppio approfondimento, ambientale e morale insieme.

Entrambi i film costruiscono un personaggio, la trentacinquenne ragazza del primo, il trentacinquenne — o pressapoco — giovanotto scansafatiche del secondo. Ma mentre *La visita* ha anche un chiaro interesse per l'ambiente e per gli altri personaggi che si muovono accanto a quello protagonista, *Il giovedì* trascura del tutto i contorni per non dedicarsi che a una figura e a precisi rapporti personali. A Pietrangeli i « personaggi » piacciono, e piacciano proprio coi dubbi e le incertezze di una certa età o di un certo stato d'animo: i suoi film migliori sono infatti *Il sole negli occhi, Nata di marzo, Lo scapolo,* dove l'attenzione umana particolare è viva, e dove i risultati sono, in misura maggiore o minore, sempre interessanti. Se altri film di Pietrangeli sono meno incisivi è perché i ritratti umani sono manomessi da sovrastrutture e da adulterazioni facili e superficiali, come *Fan-*

tasmi a Roma e, ancor più, *Souvenir d'Italie,* forse il film peggiore, o inclini a un gusto para-sessuologico, come *La parmigiana.* Rimane *Adua e le compagne,* il film più ambizioso, col quale il regista arriva anche a motivi di carattere sociale, abbastanza lontani dalle sue corde consuete, anche se legati al filone un po' corrivo di indulgenze commerciali: ma anche in questo caso la polemica ... alla Merlin cede presto il passo al profilo di quattro personaggi. E *Adua e le compagne,* lungi dall'essere un'eccezione, rispetto agli altri film, non è in fondo che una conferma ulteriore delle tendenze e degli interessi tipici del regista, chiari e riconoscibili, anche se sempre un po' sommessi e per così dire secondari, rispetto a temi più importanti e più clamorosi della vita di oggi.

Pietrangeli è un uomo cólto e di gusto, che stranamente non si è mai inserito, quale regista, pur avendo una esauriente conoscenza del cinema e della tecnica, nella tematica più avanzata. Anche in questi ultimi tempi egli si limita a stare ai margini di un impegno per il quale avrebbe i mezzi e la preparazione teorica, quasi che sia preoccupato dell'eventuale rischio da correre, delle posizioni da assumere, che allora preferisce non affrontare. Così ne *La visita*: un film, per tre quarti, di calda coerenza psicologica, curato con partecipazione, con misura; e invece incomprensibilmente banale e frettoloso in altri momenti, quali i flash-back sulla situazione di Adolfo (che in provincia si vanta di ciò che in città non ha), per lo più inutili e stilisticamente disarmonici. Nello stesso tempo — ed ecco una riprova degli impegni di Pietrangeli e delle sue contradditorie limitazioni attuali — il personaggio di Pina, questa donna emiliana che si avvia pigramente alla maturità, che ha una relazione illecita ma quasi pulita con un camionista che percorre le sue strade, che ingrassa, cura la propria casa con ninnoli di cattivo gusto ma di pretese borghesi, è emiliano e ferrarese al modo esatto, con intuizioni da osservatore attento. Ma poi Pietrangeli sbaglia nel voler fare ancora qualcosa di più, nel ripassare il proprio disegno di tinte più accese e più caratterizzate senza essere in possesso di una documentazione esauriente al riguardo e senza fondere alcune trovate col ritmo fondamentale del film. Non parliamo della figura di « Cucaracha », lo scemo paesano, che risponde a una certa filologia paesana e perfino a una realtà concreta e a una istintiva forma di ribellione e di protesta congenita in alcune parti dell'Emilia; ma piuttosto di alcuni incontri fra l'ospite e il paese, che hanno ben poco di credibile, al di là di un superficiale colore, o del brano del ballo paesano, divertente ma scontato. C'è da sottolineare che da qualche tempo si vanno facendo sempre più frequenti le occasioni cinematografiche dell'Emilia, ma che altrettanto raramente se ne penetrano le idee e le circostanze. Non solo i luoghi comuni sono i soliti, legati alle battute grasse, ai cibi, alla volgarità giocosa, ma anche la lingua, il dialetto, mentre vorrebbero precisare e caratterizzare, sono approssimativi e esteriori, e suonano del tutto falsi.

A parte le evidenti mancanze di focalità, *La visita* ha qualità efficaci e credibili, riesce a farci cogliere, soprattutto attraverso i protagonisti che crescono in se stessi fino alle reciproche confessioni, un bozzetto amaro, nella inevitabile conclusione negativa, e attaccato ai personaggi, mentre li definisce con cura, con comprensione, con simpatia e quasi con affetto, ma

senza indulgenze sentimentali, senza perdoni o commiserazioni, anche se con palesi venature malinconiche. Pietrangeli ha ovviamente avuto bisogno di un'interprete attenta, per Pina, onde ottenere i risultati che s'era prefisso, e la scelta di Sandra Milo è stata acuta e felice, perché l'attrice, proseguendo sulla via di *8 1/2,* ha intelligentemente composto una donna un po' tonta, sciocca, dolce e sprovveduta, guardinga e attaccata al proprio mondo in una illusione ormai apparente di vita, assai lontana dai paludamenti tanto *seri* quanto artificiosi di Vanina Vanini, per citare l'esempio forse più significativo di una cattiva interpretazione e di una recitazione pedestramente scolastica. Ora Sandra Milo ha trovato una misura esatta e personaggi che, se non diventeranno anch'essi un cliché e una convenzione, hanno una loro credibilità, verso la quale ella si indirizza saggiamente anche col tono della voce, col trucco, i movimenti, al limite della caricatura, ma ancora veridici. È efficace anche François Périer: in una parte un po' alla Manfredi (ma forse Périer è più « uomo comune »); doppiato con una precisa caratterizzazione romanesca, il suo viso, la figura, la mimica, i gesti sono misuratissimi, ora insinuanti, ora volgari, ora sorvegliati, ora scoperti, ed egli concorre validamente al progressivo maturare e alla definizione del racconto. Sono bravi anche Gastone Moschin e Mario Adorf, il camionista e « Cucaracha », e il film, in un arco narrativo concluso, in una « tranche de vie » nel complesso esauriente e efficace, non poteva non giovarsi di attori veri. Anche perché, e qui si ritorna alla definizione iniziale, oggi più che quindici anni or sono la realtà circostante viene interpretata e corretta in una atmosfera letteraria che, nei casi migliori, non deve sottrarre nulla alla forza dell'osservazione e dell'indagine.

Quello degli attori, del resto, passato il momento dei « presi dalla strada » a rifare se stessi o quasi, è un elemento importante di una ripresa industriale a largo raggio, tanto che si vanno operando, da qualche tempo, precisi tentativi di allargare il nostro limitato panorama e le nostre possibilità. Non casualmente Dino Risi, ne *Il giovedì,* ha sentito il bisogno di scegliere per il proprio personaggio Walter Chiari, nell'intento di portare personaggio e attore a un livello maturo di credibilità quotidiana; senonché proprio una parte notevole dei difetti e dei limiti del film è dovuta a Chiari, perché il personaggio rimane assai più vicino alle corde comiche e rivistaiole del suo interprete (la voce, soprattutto, e poi gli atteggiamenti, i gesti, la mimica scarsamente controllata) di quanto piuttosto non venga immesso in una responsabile maturità. Risi dice cose di una banalità estrema, non perché le sue siano cose banali, bensì perché egli non riesce a rivestire la piccola vita quotidiana di quei valori nuovi e di quella reinterpretazione che avrebbero realmente giustificato il film. Tutte le notazioni psicologiche e personali sono risapute e provvisorie, sia per quanto riguarda i rapporti, gli accordi e le incomprensioni fra marito e moglie (del resto appena accennati), fra padre e figlio (al riguardo è inutile dire che il confronto con *Ladri di biciclette* schiaccerebbe Risi), sia per quanto riguarda più ampi rilievi morali. Il personaggio del padre è una specie di bullo romanesco che Risi ritaglia da certi insoddisfatti nullafacenti di oggi, e che ha ripreso da altre cose sue, dallo stesso *Sorpasso,* o da figure di Sordi e di Tognazzi: Chiari, anzi, è

assai lontano dall'aver raggiunto la efficacia e la misura attenta di Tognazzi.

Risi riesce più persuasivo nei film *facili* che in quelli costruiti, almeno a priori, con maggiore cura introspettiva, con una più ricercata drammaticità; egli è un regista intelligente e dotato, che ha soprattutto il difetto, a noi pare, di lavorare troppo e troppo in fretta, frantumando le idee e le iniziative, forse utilmente dal punto di vista del guadagno, ma di certo in modo del tutto negativo su un piano di interessi più duraturi e più nobili, se non altro, per definizione.

GIACOMO GAMBETTI

I fuorilegge del matrimonio

R.: Valentino Orsini, Paolo e Vittorio Taviani - *s.* e *sc.*: Lucio Battistrada, Giuliani, Valentino Orsini, Paolo e Vittorio Taviani - *f.*: Erico Menczer - *c.*: Lina Nerli Taviani - *m.*: Giovanni Fusco - *mo.*: Lionello Massobrio - *int.*: Marina Malfatti (Rosanna), Scilla Gabel (Wilma), Annie Girardot (Margherita), Romolo Valli (Francesco), Isa Crescenzi (Giulia), Ugo Tognazzi (Vasco Timballo), Gabriella Giorgelli (Livia), Didi Perego (Catrina) - *p.*: Giuliani G. de Negri per la Ager Film-Filmcoop-D'Errico film - *o.*: Italia, 1963 - *d.*: Cidif (regionale).

Sotto lo sguardo di cinque pazze, dal cortile del manicomio di Imola, mentre giravano il prologo del loro *Fuorilegge del matrimonio* (Imola è detta, dai vicini, « la città dei matti », ma gli imolesi precisano che, nei due ospedali psichiatrici, ci sono quelli forestieri: i locali circolano liberamente), i tre registi Valentino Orsini, Paolo e Vittorio Taviani fra l'altro scrivevano: « Un film *civile.* (...) Il problema del cinema civile, dal punto di vista degli autori e della critica, sta oggi al centro del dibattito culturale cinematografico. (...) Ma come affrontarlo? In genere sono gli autori stessi, civilmente più impegnati e prestigiosi, a diminuirne il valore. A ridurlo a una enunciazione, sia pure la più vibrante. (...) Una volta accettato il tema di partenza, abbiamo cercato, stiamo cercando (parliamo solo delle nostre intenzioni, naturalmente) di reinventarlo, di farlo divenire il momento provocatorio dei nostri umori, dei nostri motivi di ricerca culturale e umana. Anzi, proprio la fissità del tema centrale ci ha spinto a investirlo di tutte le nostre ipotesi di fantasia e di linguaggio, legate al nostro personale discorso di autori. Abbiamo diviso il film in episodi (tanti quanti gli articoli della proposta di legge). Abbiamo cercato di dare a ciascuno, al di là del dato di partenza, una autonomia propria, di novella cinematografica. Ogni episodio una variazione sul tema, assecondando le corde più diverse » (1).

Siamo da tempo fermi sostenitori della necessità che la critica ricorra il più possibile all'informazione, quando le notizie esistono; che stia attenta alle proposte degli autori, le quali raramente hanno valore critico, di giudizio e di definizione, ma spesso assumono un rilevante peso umano, illuminano sulle « intenzioni », sul terreno e sulle idee che si sono voluti seguire. Quanto Orsini e i Taviani asseriscono, anche se « sotto lo sguardo di cinque pazze », chissà perché, è infatti di primaria importanza a proposito della tematica in cui credono, del conflitto che è in loro, fra i contenuti e la fantasia, conflitto vecchio come la storia, eppure sempre rinnovato, nell'ambito degli studi dello spettacolo,

---

(1) *Impegno civile e diritti della fantasia* di Valentino Orsini, Paolo e Vittorio Taviani, in *Cinema Nuovo,* n. 165, settembre-ottobre 1963.

e addosso a autori « nuovi », che si affacciano ora all'espressione delle idee. I tre sono infatti registi giovani, cresciuti coi tempi del documentario e alla luce di una critica « impegnati » e in un'epoca in cui si parla di Brecht, in teatro e in cinema, a proposito e a sproposito. *Un uomo da bruciare,* il loro primo film a soggetto, era chiaramente un tentativo, in gran parte non riuscito, di cinema-polemico, cinema composito in maniera dialettica, in cui l'intenzione di trasfigurare in spettacolo la storia di un uomo servendo nello stesso tempo i fatti e la loro immagine, il senso astratto dell'ideologia e le sue rilevanze pratiche, dava luogo a confusione di idee e a squilibrio di risultati.

I fuorilegge del matrimonio vuole riconfermare « la posizione di gruppo » dei registi « nei confronti di un cinema di idee che sia anche un cinema di ricerca espressiva » (2). « Il nostro film — ha affermato Orsini — non intende affrontare il tema della situazione familiare oggi in Italia sotto il profilo del divorzio generale. (...) Intendiamo proporre dei casi limite, casi particolari che denunciano una certa situazione generale impossibile. I casi sono gli stessi contemplati nella proposta di legge Sansone: 1) pazzia inguaribile di uno dei coniugi; 2) tentato omicidio di un coniuge ai danni dell'altro; 3) quindici anni almeno di separazione legale; 4) matrimonio con uno straniero che poi, tornato nel suo paese di origine, si è colà divorziato; 5) abbandono del tetto coniugale di un coniuge per almeno quindici anni; 6) condanna all'ergastolo di uno dei coniugi » (3).

Il film « civile »: è dunque questo uno dei termini del discorso. I registi si riferiscono a « un tema di attualità particolare, volto a una soluzione la più vicina possibile » (4), dànno una accezione che loro stessi definiscono « limitativa », e che forse lo è, rispetto agli universali, ma che inquadra abbastanza bene il problema. Si potrebbe dire di più, precisare che l'« attualità » deve necessariamente essere politica o sociale o economica o di costume, perché è lecito rifiutarsi di considerare « civile » un problema connesso, ad esempio, a una corsa ciclistica, che pure può essere tema d'attualità. Il nostro pensiero va a *Vincitori e vinti,* a *Le mani sulla città,* magari a *Non uccidere,* film incontrovertibilmente « civili », al di là dell'analisi dei rispettivi risultati. Ma ne *I fuorilegge* viene fuori Brecht, c'è lo spettacolo « per quadri », ci sono le differenze, le innovazioni narrative e stilistiche. *Le mani sulla città* e *Vincitori e vinti* sono film « di fantasia », meglio sono film « tradizionali », e da certe affermazioni par di comprendere che essi non riscuotono, costituzionalmente, la simpatia dei registi de *I fuorilegge del matrimonio* i quali hanno appunto cercato di innovare dall'interno quei temi e quei racconti: « abbiamo inteso il dato civile obbligato come una sfida alla nostra fantasia »; (...) « un film che ci è stato proposto ». Il tutto sa troppo di operazione meccanica, ha tutti i risultati del ragionamento a freddo di intel-

(2) *Il nostro impegno civile,* conversazione di Vittorio, Paolo Taviani e Valentino Orsini, ne *I fuorilegge del matrimonio* a cura di Edoardo Bruno, Ediz. « Biblioteca dello Spettacolo » di *Filmcritica,* 1963. Va notato che sono qui riportati, in altra forma, molti passi dell'articolo cit. apparso su *Cinema Nuovo.*

(3) *Il nostro impegno civile,* cit.

(4) *Impegno civile e diritti della fantasia,* cit.

lettuali onesti, i quali onestamente presumono efficace un lavoro di ricambio di moduli spettacolari che però non mostrano di essere esauriti e di non fare più presa sul pubblico; e nel tentativo lodevole di rendere popolare i loro argomenti e la loro arte essi hanno voluto ribadire, alla Brecht ma non come Brecht, « la propria autonomia di autori », infiorando i vari episodi di allusioni letterarie e teatrali, di citazioni grottesche (come già in *Un uomo da bruciare*) che non si risolvono in racconto e in idea, di barocchismi narrativi (le voci fuori campo, i flash-back, certe inquadrature, i costumi e la scenografia) che, lungi dal facilitare, complicano i risultati pratici e la forza del loro stesso dibattito.

È anche per questo che si tratta di « casi limite », oltre che nel senso indicato dagli autori, in quello primario della loro efficacia — o inefficacia — dialettica. Quando lo svolgimento dei fatti, all'interno dei vari episodi, là più e là meno, è vicino più all'assurdo che alla realtà, allora cessa anche la forza di quell'assurdo-vero che ci viene proposto. Se i casi-limite sono casi didascalici nella maniera più elementare, che funzionano come macchine a gettoni, inserito l'articolo della proposta di legge dare una situazione, e nemmeno questa situazione risponde a una « possibile » realtà o pratica o narrativa, allora è mille volte più efficace un racconto « di fantasia », un film alla *Mani sulla città* o alla *Vincitori e vinti,* tanto per ritornare ai nostri esempi, e più valido proprio a convincere gli spettatori dell'ideologia che contengono e a soddisfare gli stessi autori sul piano del linguaggio. Il successo « popolare » e internazionale di *Divorzio all'italiana* è, al riguardo, sintomatico e chiarificatore.

Restiamo alla pratica, alla polemica, se si vuole, ai valori « civili », come vogliono Orsini e i Taviani: sono essi certi della maggiore influenza, su certe « indissolubilità » matrimoniali, del loro *Fuorilegge,* del linguaggio da essi adottato ne *I fuorilegge,* rispetto al film di Germi, al suo successo, alla sua presa sul pubblico, dato il linguaggio « tradizionale », come è noto, di *Divorzio all'italiana*? E allora — e i risultati pratici, se non altro, danno loro torto — non sono essi più borghesi e più intellettuali — snob dei loro stessi propositi? L'insuccesso di pubblico del loro film (purtroppo si tratta di un insuccesso, e purtroppo perché si tratta di un film « civile ») mina alle fondamenta il valore di « denuncia », valore che *Divorzio all'italiana* ha invece vivissimo, e che già lo stesso *Uomo da bruciare* non aveva raggiunto, per gli stessi motivi pratici, banali se si vuole, ma fondamentali, finché il cinema sarà uno spettacolo con determinate regole, spesso assurde e irragionevoli, ma da rispettare, proprio nei riguardi del suo valore pubblico e « politico ». Altrimenti non c'è influenza sul costume, sul prossimo, c'è solo un discorso per iniziati: che Orsini e i Taviani, appunto, rifiutano, ma in cui cadono. *Vita di Galileo* muove le acque del teatro, delle ideologie, rinnova le discussioni fra libertà di pensiero e dogmatismo, fra progresso civile e umano e tradizionalismo fideistico anche e soprattutto — Brecht ce lo insegna, l'arte « popolare » lo vuole, giustamente — perché ha successo di pubblico, perché si rivolge al pubblico in termini a lui comprensibili, come è proprio dei poeti. E Orsini e i Taviani, che non si credono poeti, ma che indubbiamente vogliono essere sulla strada della poesia-didascalica, dimenticano dell'insegnamento brechtiano proprio il criterio

fondamentale della chiarezza, della credibilità, della concretezza reale e umana dei fatti e delle cose.

I registi de *I fuorilegge del matrimonio* hanno fallito, a nostro avviso, nel più ambizioso dei loro intendimenti, nella « reinvenzione » del tema di partenza, come da loro intesa. Il film, in sé, ha un valore X, per le idee che cerca di esprimere, ma tutto allo stato di ipotesi, tutto potenziale, e in realtà inespresso e ingiustificato. È come un piccolo tesoro, il suo, racchiuso in una cassaforte irraggiungibile in fondo al mare, dove le alghe e le incrostazioni possono corrodere e annullare l'oro. Il loro problema, arduo ma stimolante — se codesta curiosa associazione avrà un futuro — è proprio quello di tale approfondimento stilistico, la padronanza e la ragione precisa di un linguaggio che è nuovo, che sa di esserlo, che può essere presumibilmente adatto ai tempi, ma che finora è appena abbozzato, e con molte zone oscure, di cui certamente, da uomini moderni, sinceri e intelligenti, Orsini e i Taviani si rendono conto.

È chiaro che un film di questo genere rifiuta perfino le consuete osservazioni, così consuete, sulla graduatoria di valori fra i vari episodi e i vari interpreti. Del resto abbiamo già affermato che gli squilibri stilistici sono fortissimi: e tale sensazione riguarda ovviamente anche le singole « novelle » e la recitazione.

GIACOMO GAMBETTI

The Cardinal

(Il Cardinale)

R.: Otto Preminger - *s.*: dal romanzo di Henry Morton Robinson - *sc.*: Robert Dozier - *superv. sc.*: Kathleen Fagan - *f.* (Panavision, Technicolor): Leon Shamroy - *f. 2ª unità*: Piero Portalupi - *m.*: Jerome Moross - *scg.*: Lyle Wheeler - *scg. sequenze viennesi*: Otto Niedermoser - *c.*: Donald Brooks - *mo.*: Louis R. Loeffler - *cor.*: Buddy Schwab - *int.*: Tom Tryon (Stephen Fermoyle), Carol Lynley (Monica e Regina), Dorothy Gish (Celia), Maggie McNamara (Florrie), Bill Hayes (Frank), Cameron Prud'Homme (Din), Cecil Kellaway (monsignor Monaghan), Loring Smith (Cornelius J. Deegan), John Saxon (Benny Rampell), John Huston (cardinale Glennon), José Duval (Ramon Gongaro), Peter Mac Lean (padre Callahan), Robert Morse (Bobby), James Hickman (padre Lyons), Bernice Gahm (signora Rampell), Billy Reed (maestro delle cerimonie), Pat Henning (Hercule Menton), Burgess Meredith (padre Ned Halley), Jill Haworth (Lalage Menton), Russ Brow (dott. Heller), Raf Vallone (cardinale Quarenghi), Tullio Carminati (cardinale Giacobbi), Ossie Davis (padre Gillis), Don Francesco Mancini di Veroli (maestro di cerimonia dell'Ordinazione), Dino Di Luca (monsignore italiano), Donald Hayne (padre Eberling), Chill Wills (monsignor Whittle), Arthur Hunnicutt (sceriffo Dubrow), Doro Merande (signora Picket), Patrick O'Neal (Cecil Turner), Murray Hamilton (Lafe), Romy Schneider (Annemarie), Peter Weeck (Kurt von Hartman), Rudolph Forster (uomo ubriaco al ballo), Josef Meinrad (cardinale Innitzer), Dogmar Schmedes (madame Walter), Eric Frey (Seyss-Inquart), Josef Krastel (maggiordomo di Von Hartman), Mathias Fuchs (padre Neidermoser), Vilma Deguscher (suor Guglielmina), Wolfgang Preiss (maggiore delle S.S.), Jurgen Wilke (tenente dell'esercito), Wilma Lipp (cantante) - *p.*: Otto Preminger (*p. ass.*: Martin C. Schute) per la Gamma - *o.*: U.S.A., 1963 - *d.*: Columbia-Ceiad.

Giunto in Europa mentre dilaga il rumore di stampa attorno al dramma di Hochhuth « Il Vicario », *The Cardinal* fu accolto da qualcuno come « L'anti-Vicario ». In realtà, si può dire che — in parte — il dramma del giovane drammaturgo tedesco ed il film dell'austriaco Preminger muovono dallo stesso interesse, esaminare la posizione diciamo così politica del Vaticano rispetto al periodo inquieto

del nazifascismo. Più in là non ci sentiamo di portare l'analogia, anche per mancanza di conoscenza diretta del dramma di Hochhuth che però, dai giudizi pressocché unanimi dei corrispondenti, sembra, al di là delle tesi sostenute, un lavoro ben mediocre ed indegno di tanto scalpore. Una materia affine, dunque, ma un diverso animo nel trattarla: pregiudizialmente polemico fino al « pamphlet » Hochhuth, desideroso di capire e quindi disposto a soppesare le ragioni Preminger, o meglio il suo scenarista. Questa mi sembra comunque la chiave per intendere il film, che non va considerato, come si è fatto, un film « religioso ». È vero che, sulla scorta del voluminoso romanzo di Robinson, si ripercorre la vita di un sacerdote, padre Fermoyle, fino alla porpora cardinalizia e che il romanzo traeva parte del suo interesse anche dalla descrizione esperta del mondo curiale romano, della prassi per l'elezione in Conclave di un nuovo pontefice, e via dicendo. Ma il lungo film di Preminger è singolarmente inerte in tutto quello che potrebbe definirsi « romanzo d'ambiente ecclesiastico »: benché a colori e a grande schermo, non sfrutta nessuna occasione spettacolare per descrivere la vita vaticana e sorvola velocemente sulla elezione del Pontefice, data per rapido accenno. Se non è, dunque, descrittivo d'un ambiente e d'un tipo di vita, non è nemmeno un film « religioso » nel senso intimo e sacrale del termine. Benché la sceneggiatura allinei tutta una casistica di ciò che può capitare ad un sacerdote nel corso del suo ministero — dal dover scegliere fra la sorella e il figlio che sta per nascerle in un parto difficile ad aver la tentazione di gettar la tonaca alle ortiche all'innamorarsi d'una bella donna —, la casistica rimane tale, e cioè fredda, accademica, non riscaldata e trasformata da una partecipazione interiore; e la prima parte del film ricorda troppo i numerosi film biografici in cui Hollywood è specialista con quel tanto di adeguamento dato dal ricordo di *Going My Way* (La mia via) ed altri filmetti di edificazione. V'è anche un punto che, in una prospettiva religiosa, appare equivoco e quasi blasfemo: quando il giovane sacerdote si accorge che un presunto miracolo (una statua della Madonna che sanguina) tale non è, invece di chiarire il malinteso e mettere in guardia i fedeli che già si predispongono all'adorazione assume un atteggiamento ambiguo e riservato e sembra quasi sostenere che anche i falsi miracoli possono servire. D'altronde, manca al film, per essere persuasivo sul piano religioso, un filo conduttore necessario, quello della preghiera: come altri sacerdoti di film hollywoodiani, questo padre Fermoyle attraversa crisi terribili ma sembra sempre superarli in modo diverso che da quello naturale per un sacerdote: pregando. (Si pensi al *Journal* di Bresson e si veda la differenza). Converrà, allora, scartata la chiave descrittiva di un ambiente e quella interiore della problematica spirituale del sacerdote (anche se l'una e l'altra cosa sono presenti in sceneggiatura, la regia le svalorizza), pensare a *The Cardinal* come ad un film psicologico-politico, che pienamente si iscrive in un filone che fa attualmente onore al cinema statunitense, quello che va da *Judgement at Nuremberg* (Vincitori e vinti) di Kramer a *Seven Days in May* (Sette giorni a maggio) di Frankenheimer, e con lo stesso tipo di valori: che non sono estetici (la narrazione ricalca i moduli più accettati, senza impennate di stile) ma etici, di traduzione di alcune conclusioni storico-politiche in

una esemplificazione cinematografica forse schematica ma largamente popolare ed accessibile; come nel buon giornalismo, che affida le idee all'incarnazione di figure e situazioni concrete. Sappiamo che il film è stato tenuto a battesimo, alla solenne « prima » americana, da un eminente porporato, il Cardinale Cushing, che l'ha elogiato senza riserve. Questo è il piano in cui l'opera va considerata: una esposizione per esempi del ruolo che la Chiesa Cattolica statunitense intende avere in seno alla comunità universale della Chiesa e che viene autodefinito come ruolo di sempre maggior impegno della Chiesa nei confronti della storia attraverso una piena corresponsabilità con la democrazia, non più formula fungibile a seconda dei luoghi e delle situazioni ma forma irreversibile della società civile del nostro tempo. Ecco perché, fra tutte le sequenze inerti della prima parte, acquista nerbo e trascina quella del breve soggiorno del neosacerdote Fermoyle nella poverissima parrocchia sperduta. Perché è l'esperienza della miseria (nell'America « ricca », un contrasto insolito in un film hollywoodiano) che per la prima volta tocca il bravo piccolo borghese Fermoyle e gli fa comprendere tante cose sui doveri sacerdotali. Di lì, l'ascesa del sacerdote come simbolo della Chiesa d'America (nello stesso senso orgoglioso con cui i francesi parlano di Chiesa di Francia, non in significato scismatico, ma come rivendicazione di autonoma presenza e soprattutto di ruolo diverso l'una dall'altra Chiesa, frutto della diversità di tradizioni spirituali e culturali) che cerca di vincere le resistenze di certa curia ed in genere di certo mondo ecclesiastico europeo che, negli anni '30, guarda ancora con diffidenza alla democrazia, una strana cosa che piace agli americani ed è buona per loro, la identifica in Europa con il mondo politico anticlericale e tutto sommato si illude di garantire i diritti dell'uomo fidando delle promesse dei governi totalitari di destra. La differenza da Hochhuth è che Preminger non fa di tutt'un'erba un fascio e non descrive, quindi, la Chiesa come un monolite di ipocriti venduti al fascismo; egli, piuttosto, restituisce agli occhi disabituati dello spettatore di oggi, a cui questi temi al cinema sono stati sottratti da sempre, la complessa dialettica di posizioni all'interno non della Chiesa ma del mondo ecclesiastico e curiale; da un lato la Chiesa d'America, il che è storicamente pacifico, che compatta si muove contro i Klu-Klux-Klan ed in genere contro il razzismo (uno degli episodi più duri del film, che denuncia, attraverso la figura dello sceriffo, la complicità dei pubblici poteri col fenomeno razzista), dall'altro, il cardinale Innitzer — un porporato! — che, sia pure in buona fede, finisce per appoggiare Hitler e favorirne la conquista dell'Austria. La figura del Cardinal Giacobbi, Segretario di Stato, è di fantasia, col suo accomodantismo ed attendismo che di fatto si risolvono in un appoggio indiretto ai movimenti reazionari, ma non di fantasia è la collocazione storica di quella figura e quindi la sua indicazione a simbolo di un certo atteggiamento psicologico. Il duello di intelligenza fra monsignor Fermoyle e l'arcivescovo di Vienna è un'altra fra le pagine più acute e rappresentative dell'opera e di maggior peso politico; dove all'afflato sacerdotale si sostituisce nel porporato austriaco la tentazione luciferina del giuoco diplomatico e della riserva mentale al di là del limite comprensibile. *The Cardinal* è un film più degno di

considerazione del romanzo da cui è tratto e, come si è visto, a tratti molto vivo. Purtroppo, pesa sull'esito complessivo la non collimazione fra intenzioni della sceneggiatura e intenzioni della regia, sicché per troppe sequenze, come quelle, insopportabili, del corteggiamento della bella viennese al giovane sacerdote in abiti laicali, Preminger dirige stancamente, senza dar peso e credibilità a quello che racconta. Il tema di fondo emerge, ma la macchina hollywoodiana del film biografico cerca abbastanza spesso di stritolarlo sotto il carico della convenzionalità e della banalità, sicché l'opera in definitiva, se rimane, nelle sequenze accennate, persuasiva e può se non altro sollecitare un interesse non acrimonioso verso il periodo di storia ecclesiastica trattato, deve nel suo esito complessivo dirsi mancata. Della folta schiera degli interpreti ricorderemo solo John Huston, sanguigno, burbero ed umanissimo cardinal Glennon, e Tullio Carminati, intrigante e sottile Cardinal Giacobbi. L'ex interprete di « western » Tom Tryon è un volto, che esprime emblematicamente l'idea d'un sacerdozio virile e partecipe delle pene e dei problemi dell'uomo moderno; non è un attore.

ERNESTO G. LAURA

I documentari

Il V° Festival dei popoli: ha vinto la serietà scientifica

« Festival dei Popoli »: un'insegna suggestiva che può anche coprire il vuoto ed il generico. Gli usi e i costumi dei popoli più diversi sono da sempre, infatti, materia di cinema, specie se lo spettatore può essere « catturato » dal fascino dell'esotico, del primitivo, del « diverso ». Dai documentari di caccia grossa dei coniugi Denis alle spedizioni africane un po' romanzate dei vari *Hatari* ai film polinesiani e hawaiani di cui resta famoso *The Hurricane* (Uragano) di John Ford. Desiderio di conoscenza vera e amore dell'avventura si sono sposati lungo gli anni alla sovrapposizione del cineasta alla realtà, sicché non erano un'Africa o un'Asia autentiche quelle che venivano proposte bensì l'immagine di quei continenti che il regista s'era prefabbricato a casa sulla scorta delle sue romanzesche letture giovanili. Se falsificazione c'era, era però, tutto sommato, una falsificazione ancora accettabile se pensiamo che quella narrativa popolare da cui tanti film trassero e traggono tuttora origine era pur sempre basata su ricordi di lontani viaggi in lontani paesi. Una ulteriore falsificazione, e questa davvero inaccettabile, è quella compiuta in anni recentissimi da Jacopetti ed epigoni con i vari *Mondo cane*: dove frammenti di realtà, un'abitudine curiosa d'una certa tribù dell'Amazzonia, un rito d'un'altra tribù in Africa e via dicendo, vengono mescolati fra loro e portati ad esemplificazione di realtà più vaste, sicché lo spettatore è portato a credere che intere regioni continentali pratichino ancora certe abitudini o vivano nel mondo presentato. Si confonde il fatto isolato e atipico o la tradizione già pressocché abbandonata col modo di vita reale e diffuso, quando addirittura non si inventa facendo « recitare » ad indigeni di questo o quel Paese un atteggiamento che non è o non è più il loro. Il Festival dei Popoli aveva una funzione se riusciva a liberarci da tutto questo pseudofolklore per indirizzarci, come spettatori e come critici, a ritrovare il senso autentico del folklore e dell'etnografia, come studio dei popoli nella loro verità sociale, familiare, spirituale.

Alla quinta edizione, è doveroso riconoscere che, dopo i tentennamenti iniziali, quando si tendeva ad accogliere un po' tutto purché riguardasse genericamente i popoli della terra, la rassegna fiorentina ha applicato con

felici risultati la formula migliore, e cioè quella di attenersi al rigore scientifico, senza concessioni che non siano quelle, più che comprensibili, ad una lieve affabulazione in qualche film in luogo del documentarismo a tutti i costi. Lo spettacolo consolante del « tutto esaurito » in ogni ordine di posti al teatro La Pergola — un « tutto esaurito » di pubblico pagante, si badi bene, e che ha costretto gli organizzatori ad una replica pomeridiana del programma, anch'essa gremita — è la conferma che un festival incontra il successo quando si caratterizza con serietà anziché quando, per cercare un ipotetico consenso di pubblico, si mantiene nel vago. Tanto più consolante è poi questa affluenza di spettatori se si pensa che a Venezia, con tradizione tanto più antica, il festival del documentario si svolge tutti gli anni a platee semivuote malgrado si largheggi anche in inviti.

La giuria 1964 rifletteva l'interessante, anche se non ancora pienamente riuscito, tentativo degli organizzatori di creare un equilibrio fra giudizio di merito scientifico e giudizio estetico, di valori espressivi cinematografici. Così, da un lato erano presenti in giuria due sociologi autorevoli come l'italiano Tullio-Altan ed il tedesco Koenig, presidente dell'Associazione Internazionale di Sociologia, dall'altro alcuni studiosi di cinema. Naturalmente, la bontà dell'esito, che non spetta a chi scrive, in quanto membro della suddetta giuria, di giudicare, richiede un presupposto non scritto, e cioè che i sociologi abbiano quanto meno del buon gusto in materia d'arte e che i cineasti siano disposti a comprendere le ragioni degli scienziati e a sacrificare un film ritenuto « buono » se risulta scientificamente infondato o falso.

Il « Marzocco d'oro » assegnato all'unanimità allo statunitense *Dead Birds* di Robert Gardner tiene conto anche del valore di esempio che una pellicola siffatta può avere. Si tratta infatti di un film scientificamente validissimo ed insieme di un buon film, dove la lieve affabulazione serve a mettere meglio in rilievo la sostanza del documento. Girato in formato ridotto a colori, nella lunghezza standard dello spettacolo cinematografico — un'ora e mezzo — da un docente dell'Università di Harvard col patrocinio del Peabody Museum Film Study Center, il film illustra la vita di una tribù primitiva della Nuova Guinea (nella parte che apparteneva un tempo agli olandesi) che ha questo di estremamente interessante: il livello di cultura è rimasto lo stesso dell'uomo preistorico, e precisamente del periodo neolitico. Queste tribù si fanno la guerra per abitudine, senza motivo e senza scopo, e le guerre durano settimane; i caduti sul campo vengono, sulla scorta d'un'antica leggenda, chiamati « uccelli morti » e questo dà il titolo al documentario. È curioso notare come l'aggressività dell'uomo — che nel mondo civile si scarica nello sport e nell'agonismo pacifico — qui appunto ha bisogno della lotta guerriera; e che questi selvaggi, sfogati gli istinti nel combattimento, sono poi tenerissimi e gentili nella vita familiare — i rapporti con la moglie e con i figli — e sociale. Gardner, che ha curato regia e fotografia, ha un notevole senso del cinema, grazie al quale le sequenze di battaglia assumono una potente umanità nel denunciare, solo attraverso il taglio delle immagini ed il montaggio, l'assurdo doloroso di quelle stragi. Anche la struttura narrativa dell'opera mostra la personalità cinematografica di Gardner, che ha organizzato la ma-

teria in modo da renderla unitaria, facendo centro, appunto, sulle vicende belliche e ad esse ed al loro significato subordinando gli altri aspetti della vita della tribù in oggetto. Altrove, dove lo studioso aveva solo interessi espositivi, i film che ne sono derivati hanno soprattutto il carattere di un'utile serie di illustrazioni didattiche. È il caso, ad esempio, del francese *Bienvenue à Boum Kabir,* realizzato da padre Claude Pairault nel Chad per conto del Museo dell'Uomo: un mediometraggio coretto e serio, in formato ridotto e a colori, su un villaggio africano di cui sono illustrati gli usi quotidiani, il tipo di lavori e infine tre feste rare. Corretto e preciso ma un po' piatto nell'esposizione è risultato il danese *Palawan,* in cui Arfid Klémensen, regista e operatore (a colori), ritrae la esistenza quotidiana di un'isola delle Filippine. Descrittivo, ma, nei suoi limiti anche di durata, molto interessante e prezioso, è il bulgaro *Nestinari,* che « registra » in immagini una tradizione dei monti di Strandja che sta per estinguersi, quella della danza sui carboni ardenti. Un accenno a parte meritano due cortometraggi che si riferiscono a cerimonie funebri primitive: il brasiliano *Kuarùp* di Heinz Forthmann ed il francese *Exhumation* di M. Fournel. Il primo si riferisce agli indios di origine nobile ed ai riti per il loro seppellimento, il secondo alla esumazione che nel Madagascar si fa dei cadaveri per dar loro, in segno propiziatorio, nuova sepoltura. Quest'ultimo film, in particolare, dove si vedono i malgasci banchettare e danzare attorno ad un cadavere che, benché adornato e profumato, è pur sempre in stato di decomposizione, genera un inevitabile senso di sgradevolezza in noi spettatori cinematografici europei. Ma la gioia dell'una e dell'altra tradizione è consolante ed ammonitrice: v'è in queste antiche civiltà un concetto sereno ed accettato di morte non come incubo da attendere ed a cui non pensare ma come semplice passaggio da una vita ad altro tipo di vita, fuori dal dolore della condizione terrena. Un altro accenno particolare spetta a due documentari che, nei villaggi primitivi, hanno cercato l'aspetto della creatività artistica. Notevole, anche se con qualche ripetizione, il mediometraggio olandese del dottor Gerbrands, condirettore del Museo Nazionale di Etnologia di Leida, su *Matjemosh,* un vecchio scultore della tribù Asmat, sulla costa sud-ovest della Nuova Guinea: pur con una lieve affabulazione, il documentario ci restituisce un ritratto umano ed insieme ci illustra la tecnica estremamente arretrata con cui l'africano lavora alle sue statuette ed ai suoi oggetti di artigianato. Sul piano della mera curiosità, e quindi scientificamente irrilevante, è invece il cortometraggio svizzero *Die Glassmacher von Bida,* diretto e prodotto da René Gardi, in cui si accostano i bracciali e vetri celtici conservati al museo storico di Berna con bracciali e vetri fabbricati da una tribù della Nigeria centrale e che con i primi, malgrado il nessun rapporto storico, presentano somiglianze.

Esaminati così i film che più tipicamente sembrano attenere al folklore, vediamo ora nel complesso come s'è configurata la presenza delle varie nazioni. La Francia, che al film etnografico e sociologico si dedica meritoriamente da anni, ci ha riproposto il nome di Jean Rouch con il mediometraggio *Monsieur Albert, prophète,* che il regista di *Chronique d'un été* ha diretto in collaborazione con Jean Ravel. Non si tratta del Rouch più felice, anche

se il documentario ha una sua presa di interesse, nel ricostruire e descrivere il fenomeno della persistenza nella Costa d'Avorio malgrado l'ovvia lotta contraria di cattolici e protestanti, dell'« Harrismo », una religione accomodante (accetta la poligamia, ad esempio) di origine cristiana, che ha sviluppato anche un moderno villaggio-ospedale, convinta com'è che la sanità dell'anima debba molto alla sanità dei corpi. Interessantissimo come forma di sviluppo civile d'una comunità ieri arretrata, l'« Harrismo » appare modesto e discutibile per il suo rozzo semplicismo come religione o solo come ideologia: Rouch tende invece a sostituire al puro documento una prospettiva favorevole ed in definitiva parziale e non rigorosa. Altro innamorato delle vecchie sette con acritico entusiasmo c'è sembrato Georges Plessis in *Les entêtés de Dieu,* un cortometraggio televisivo sui Vecchi Credenti, una setta sorta in Russia nel '600 e che ha i suoi ultimi adepti nel Brasile meridionale, i quali vivono e vestono come contadini russi del buon tempo antico. Fuori tema per il Festival dei Popoli, data l'evidenza dell'affabulazione, ma degno d'esser visto e discusso il lungometraggio di Bertrand Blier *Hitler ... connais pas,* di cui già si è scritto in queste pagine. Diremo solo che il suo motivo — anche se un po' troppo sottolineato — di originalità sta nell'aver preso la formula dell'inchiesta del « cinéma-verité » e d'averla portata al piano dello spettacolo, non immune da ricordi dei « Sei personaggi » pirandelliani. Sono infatti undici ragazzi di diversa estrazione sociale e di diverso tono morale che confessano e finiscono per urlare le loro miserie nel quadro fisso d'un teatro di posa che tiene luogo del palcoscenico del drammaturgo siciliano e che come per lui si illumina di suggestioni via via che la materia diventa concreta ai nostri occhi nella forza dell'evocazione della pura parola. Attendevamo con curiosità anche *Cuba si,* girato all'Avana da Chris Marker, documentario di quasi un'ora che doveva darci un'immagine di prima mano della rivoluzione castrista. Il film, invece, delude, perché le manifestazioni popolari, le parate, il materiale visivo, insomma, spesso di repertorio, è generico e piegabile a tutti gli usi ed abbisogna del commento laudativo per acquistare significato: convince perciò i già convinti e lascia indifferenti gli altri, mentre con un po' di maggior sforzo di penetrazione psicologica e sociologica si poteva dare qualcosa di più approfondito ed essenziale. I soli momenti davvero straordinari del film sono le interviste di Fidel Castro, che col solo giuoco del primo e primissimo piano riescono a fissare un ritratto abbastanza inedito del capo rivoluzionario. Per il gruppo canadese — rappresentato da *Bûcherons de la Manouane* di Lamothe, da *A tout prendre* di Jutra e da *The Most* di Sheppard — non abbiamo che da rimandare alle completamente condividibili considerazioni fatte in proposito da Tullio Kezich nella sua nota da Montréal. Meccanico l'unico film tedesco, il mediometraggio di Karl Schedereit *Lieben sie Bill, Jim oder Nick?* che dalla contrapposizione fra tre tipi di americani, l'uomo medio che subisce l'imbottimento della pubblicità, l'esperto della stessa pubblicità che naviga tranquillo nella giungla della civiltà di massa, ed il « beatnik » che si ribella individualmente, cerca di fornire un'immagine, del tutto schematica, dell'America degli anni '60. La quale, al contrario, ha mostrato ancora una volta la propria ricchezza di umori e la propria disponibilità ad

un « vero » che non sia quello imposto dal « sistema » con alcune opere del gruppo newyorkese facente capo a Richard Leacock. Più che nel vecchio (1955) mediometraggio *Toby,* su un circo-varietà ambulante (un'immagine dell'America meno conosciuta), Leacock s'è fatto valere con un vero e proprio film, *Pete and Johnny,* che ricorda *The Naked City* (La città nuda) di Dassin anche per il metodo con cui è stato girato: una storia di bande di delinquenza minorile — i portoricani — nel quartiere di Harlem, rivissuta dai protagonisti autentici nei luoghi autentici. È questa la strada statunitense del « cinéma-verité », che dai saggi visti sembra molto più persuasiva di quella francese: c'è una minore facciata di imparzialità, e dunque una maggior partecipazione umana alla materia descritta, che fa sì che a volte ci si elevi dalla pura descrizione all'espressione, creando con la creta del vero dei personaggi, degli ambienti. Si veda, soprattutto, il lungometraggio *Jane* di Don Pennebaker, dove si « pedina », per usare un termine zavattiniano, l'attrice Jane Fonda al suo esordio teatrale: le prove, il rodaggio in provincia, gli ultimi perfezionamenti dell'attrice sotto la guida di Lee Strasberg in una seduta dell'« Actor's Studio », e infine il « fiasco » della prima, consacrato da una stroncatura del « New York Herald Tribune » e dall'eliminazione dello spettacolo dal cartellone. Con la tecnica della cineattualità resa possibile dalle particolari macchine leggere usate dal gruppo di Leacock, col minimo di luce (una illuminazione a mano, per non « falsare » gli ambienti, integrata dalle possibilità d'una pellicola ultrasensibile), Pennebaker ha raccolto sequenze illuminanti sull'ambiente teatrale e sulla Fonda in particolare, riuscendo a comunicarci il senso di « suspense » che provano attori e regista alla vigilia d'una prima. Stanco ci è invece sembrato l'altro lungometraggio di Pennebaker, *David,* sulle giornate d'un jazzista drogato in una casa di cura; banale *Dixie Paradise,* in cui Gordon Hitchens descrive una serata come tante altre in un locale notturno di Harlem. Vivacissimo, nei limiti dichiarati d'una cineattualità che non pretende d'avere altro significato che l'informazione precisa, *Sunday* in cui Daniel Drasin, con la macchina nascosta, ha girato in mezzo ad una folla di giovani del Greenwich Village che manifesta contro il divieto di tenere pubbliche esibizioni artistiche in Washington Square e viene caricato dalla forza pubblica. Anche lo spettatore comune sa chi è Terry Sanders, che con due o tre film giunti sugli schermi normali ha saputo conquistarsi un posto fra gli indipendenti. Il suo mediometraggio *The Story of a Writer* è una via di mezzo fra l'inchiesta stile « cinéma-verité » e il film a soggetto. Lo scrittore del titolo è Ray Bradbury, una delle intelligenze più vivide della fantascienza americana, il cui « *Martian Chronicles* » (Cronache marziane ») è stato pubblicato da Vittorini nella mondadoriana « Medusa » ed il cui *Farenheit* sta per essere realizzato in film da François Truffaut (senza contare il cortometraggio di Chris Marker *La jetée,* ispirato ad un suo racconto). Bradbury è un grosso personaggio: nemico della meccanizzazione, non va in automobile e circola nel paesetto dove abita in bicicletta. È l'immagine d'uno scrittore « arrivato », convinto di sé, al centro d'una solida e felice famiglia, e Sanders ci descrive bene la giornata quotidiana dell'uomo, che è tipica della condizione e dell'atteggiamento mentale di

tanti scrittori statunitensi che si accostano al loro lavoro come ad una qualsiasi professione. Bradbury scrive in uno studio fantastico pieno di oggetti strani, l'unica zona « pazza » della sua casa, e la sera legge ciò che ha scritto alle sue bambine; alla fine, quando il racconto è terminato, convoca in soggiorno parenti ed amici, legge il tutto e raccoglie le osservazioni collettive; poi prende la bicicletta e spedisce al suo lontano editore in città. Sanders ha avuto l'efficace trovata di alternare al documentario, tutto spontaneo con dialoghi e rumori dal vero, la ricostruzione cinematografica del racconto che lo scrittore sta ideando; ne deriva una struttura del film ad incastri e contrapposizioni, molto suggestiva.

Deludente è stata, purtroppo, la selezione italiana. Fa eccezione il forte, incisivo documentario di Vittorio De Seta *I dimenticati,* su un paesetto in provincia di Cosenza, Alessandria del Carretto, che la mancanza di vie di comunicazione rende isolato dal resto del mondo. Di notevole interesse scientifico è *Il curaro Yanonámi* girato avventurosamente da Ettore Biocca e F. Baschieri Salvadori nella foresta equatoriale americana; peccato che le condizioni stesse della realizzazione fra cento pericoli abbiano portato come conseguenza una resa tecnica molto difettosa della fotografia. Altri film italiani da segnalare il cineamatoriale *Il miracolo,* realizzato collettivamente dal Cine Club Napoli e che registra con diverse macchine contemporaneamente il ripetersi del miracolo di San Gennaro nel Duomo di Napoli, e *Stemmati di Calabria* di Mario Carbone, sorprendente inchiesta sulla decaduta nobiltà siciliana e in genere sul mondo del vecchio latifondismo, in una cornice ambientale « gattopardesca ». Purtroppo, altri nove cortometraggi italiani erano inadatti al livello ed al rigore della rassegna. I Paesi dell'Europa orientale, che al documentario dedicano da sempre una speciale attenzione, hanno nel complesso figurato positivamente, pur non avendo allineato opere di spicco. Varrà la pena di ricordare, oltre al citato *Nestinari,* il polacco *Bialy Walc* (t.l. Walzer bianco) di Edward Etler che, coerente al tono intimistico e melanconico di molti film di quella cinematografia, illustra con pulizia la vita di sanatorio sui monti della Galizia. Su un tono più lirico, puntando sulla suggestione figurativa del paesaggio sono anche l'altro polacco, *Flisacy* (t.l. Zatterai) di Stanislaw Grabowski, sul trasporto del legno su zattere, un lavoro che va scomparendo, ed il sovietico *Gorod smoljanjch lodoc* (t.l. Città di barche catramate) di V. Amlinskij, cronaca quotidiana dell'esistenza d'una cittadina di pescatori sulle rive del Danubio, dove è stato utilizzato accortamente l'ampio schermo a colori del Cinemascope. (Fuori tema è invece apparso l'ungherese *A nap másik fede,* t.l. L'altra metà del giorno, di Ervin Borsodi, sul lavoro notturno dei ferrovieri). Altra selezione non eccezionale ma di dignitosissimo livello è stata quella britannica, del tutto conforme all'ottimo « standard » del documentario inglese. Dei tre film presentati, il migliore è *The Vanishing Street,* in cui Robert Vas ha fissato con simpatico calore le ultime immagini di una vecchia strada del ghetto di Londra che lo sviluppo urbanistico ha destinata alla distruzione. Efficace nella resa ambientale è apparso anche *Gala Day* di John Irvin, resoconto della festa annuale dei minatori in una cittadina della contea di Durham; sobrio e ben costruito

Tomorrow's Saturday, inchiesta di Michael Grigsby sull'impiego del tempo libero durante un fine-settimana a Blackburn e a Manchester.

Applicando al film etnografico e sociologico una formula felice a suo tempo messa a punto dalla Mostra di Venezia, la rassegna fiorentina ha affiancato ai film in concorso alcune proiezioni informative ed una retrospettiva, dedicata a Dziga Vertov ed epigoni, cioè al movimento del « cine-occhio », prima poetica di quel che oggi si chiama il « cinéma-verité ». Quest'ultimo, invece, ha tenuto campo nel « X° colloquio internazionale sul film etnografico e sociologico » che ha occupato le mattinate, sotto l'appassionata guida di Enrico Fulchignoni. Il tema specifico era « Il film di documentazione sociale nella televisione » ma in pratica si è finito per polarizzarsi sul « cinéma-verité » che aveva presenti i suoi più agguerriti esponenti francesi (Rouch, Ruspoli), inglesi (Leocock), americani (Pennbaker), italiani (Lorenza Mazzetti), mentre il cinema per così dire tradizionale era rappresentato da un Ivens. Impossibile riassumere la discussione piuttosto accesa delle diverse giornate; ricorderemo soltanto il successo incontrato — nelle proiezioni private per i partecipanti al colloquio — dall'inchiesta televisiva di Ugo Zatterin sull'*Ergastolo,* coraggiosa ed incisiva, da quella collettiva su *Il mercato delle braccia,* dal documentario di Leacock *Quintuplets,* che mette a nudo l'alterazione del ritmo vero della propria vita che accade in una normale famiglia americana quando la nascita eccezionale di cinque gemelli scatena giornali e televisione a rompere l'intimità familiare. Discusso è stato invece *Il palio di Siena,* un film-inchiesta di Luciano Emmer per la televisione, girato con molto mestiere e non privo di interesse ma debole proprio sul piano dell'inchiesta che rimane nel generico. Curioso ma per lo meno sconcertante da un punto di vista scientifico *A la découverte des français: Albies-le-Vieux* in cui il regista televisivo Jacques Krier ha tentato le vie dello « psicodramma ». Scelta come dato ambientale una cittadina sepolta in provincia e considerata tipica, l'intervistore televisivo ha posto delle domande ai cittadini su un caso ipotetico. « Ammettete », ha detto, « che nell'unico liceo di qui arrivi un nuovo professore di filosofia e che la domenica si scopra che non va in chiesa. Come reagireste? ». Esaurite le risposte alla prima domanda, la storia ipotetica prosegue. Si ammetta che questo professore, alle prime lezioni, si riveli un ateo. E poi: si ammetta che lo stesso professore presti dei libri ad una sua allieva: E infine: si ammetta che a questa allieva faccia decisamente la corte. La novità dello psicodramma è che via via che l'inchiesta procede l'azione ipotizzata viene ricostruita con attori nella cittadinanza stessa e l'episodio mostrato prima della domanda successiva agli intervistati. Il film che ne risulta interessa parecchio ed ha una indubbia presa spettacolare; ma l'affabulazione, l'artificio sono così preminenti che, come si diceva sopra, si rimane perplessi sulle possibilità di giungere con questo metodo, come qui viene presentato, ad una verità.

Non si può che essere soddisfatti della quinta edizione del Festival dei Popoli e per il coraggio — pienamente ripagato dall'affluenza di pubblico — d'aver imboccato risolutamente la strada del film scientifico. Un ulteriore vantaggio al Festival

verrà dalla eliminazione dei film di data anteriore all'annata precedente: il calendario anche troppo affollato delle proiezioni può benissimo essere alleggerito senza danno. Così, non sarà forse sbagliato spostare il colloquio a cavallo dell'inizio o della fine dei lavori « festivalieri » per impedire che la giornata di chi intenda seguir tutto diventi una fatica davvero degna di Sisifo; anche tenendo conto che diverse ore di documentari scientifici impegnano l'attenzione ben più delle stesse ore dedicate a film di normale corso spettacolare.

ERNESTO G. LAURA

La giuria della V Rassegna Internazionale del Film Etnografico e Sociologico svoltasi a Firenze dal 20 al 26 gennaio 1964 — composta da Henri Langlois (Francia), presidente, Claudio Bertieri (Italia), Rotislav Jurenev (U.R.R.S.), Kashiko Kawakita (Giappone), René Koenig (Germania occ.), Ernesto G. Laura (Italia), Carlo Tullio-Altan (Italia) — ha assegnato:

GRAN PREMIO « MARZOCCO D'ORO » (e un milione di lire): *Dead Birds* di Robert Gardner (U.S.A.), « per il suo carattere eccezionale e la stretta fusione delle sue qualità cinematografiche e scientifiche ».

In luogo dei « Marzocchi d'argento » per ciascuna categoria, ha assegnato indifferenziatamente i seguenti:

TRE PREMI DA 300.000 LIRE: *Pete and Johnny* di Richard Leacock (U.S.A.), « per il suo studio approfondito d'un gruppo di giovani delinquenti di una grande metropoli, e per la novità della direzione cinematografica in cui si muove »; *Hitler... connais pas* di Bertrand Blier (Francia), « per la buona volontà con cui l'autore ha tentato di farci penetrare la psicologia di qualche giovane della sua generazione »; *I dimenticati* di Vittorio De Seta (Italia), « per il suo movimento e la sua colorazione cinematografica d'un avvenimento folkloristico », ex-aequo: *Gorod smoljanjch lodoc* di V. Amlinskij (U.R.S.S.), « per le sue qualità fotografiche e plastiche ».

MENZIONI SPECIALI: *Kuarup* di Heinz Forthmann (Brasile), « per la plastica rappresentazione di una tribù e di uno dei suoi miti »; *Il miracolo* del Cine Club Napoli (Italia), « per il suo carattere etnografico e per incoraggiare i cine clubs in questa direzione »; *Nestinari* di Vladimir Petrov (Bulgaria), « per il suo soggetto strettamente conforme all'oggetto del Festival e per il coraggio di aver saputo conservare e mostrare con il film un rito che sta per scomparire »; *Stemmati di Calabria* di Mario Carbone (Italia), « per la caratterizzazione, attraverso il mezzo cinematografico, di un problema di conflitto sociale »; *Sunday* di Daniel Drasin (U.S.A.), « per incoraggiare ogni registrazione spontanea, eseguita da non professionisti, di un fatto sociale ».

PREMIO DELL'ISTITUTO ITALIANO PER L'AFRICA (al miglior film d'ambiente africano): *Bienvenue à Boum Kabir* di padre Claude Pairault (Francia).

I film del Festival dei Popoli

KLINKAART — **r.** : Paul Meyer - **s.** : da una novella di Pier Van Aken - **f.** : Willy Kurant - **m.** : Leopold De Penne - **p.** : Paul Meyer per la Federation Generale du Travail de Belgique - **o.** : Belgio, 1956. (17 minuti).

KUARUP — **r.** e **f.** (a colori) : Heinz Forthmann - **consulenza scientifica** : Roberto Cardoso de Oliveira - **comm.** : Corrêa de Araujo - **m.** : Remo Usai - **p.** : Instituto Nacional do Cinema Educativo, Rio de Janeiro - **o.** : Brasile, 1963. (22 minuti).

MENINOS DO TIETE (t.l. **Ragazzi del Tietê**) — **r.** : Maurice Capovilla - **f.** : Halley B. Veloso - **m.** : canto *pemba* (candomblé afro-brasiliano) di Joãozihno da Goméa - **p.** : Victor Rêgo - **o.** : Brasile, 1963. (18 minuti).

NESTINARI (t.l. **La danza del fuoco**) — **r.** : Vladimir Petrov - **f.** (Agfacolor) : Mihail Deltchev - **m.** : Emil Pavlov - **p.** : The Popular Science Film Studios, Sofia - **o.** : Bulgaria, 1963. (9 minuti).

Á TOUT PRENDRE — **r.** e **comm.** : Claude Jutra - **f.** : Michel Brault e J. Claude Labrecque - **m.** : Jean Cousineau, Maurice Blackburn e Serge Garant - **p.** : Les Films Cassiopée - Orion Film - **o.** : Canada. (100 minuti).

BÛCHERONS DE LA MANOUANE — **r.** e **comm.** : Arthur Lamothe - **f.** : Guy Borremans e Bernard Gosselin - **p.** : Fernand Danserau e Victor Jobin per il National Film Board of Canada - **o.** : Canada, 1962. (27 minuti).

THE MOST — **r.** : Gordon Sheppard - **comm.** : Ed McGibbon - **f.** : John C. Foster e John Spotton - **m.**: Dudley Moore - **p.**: Richard Ballentine e Gordon Sheppard per la Intervideo - **o.** : Canada, 1962. (29 minuti).

CUBA SI — **r., comm., f.** : Chris Marker - **m.** : Enrique González Mantici e J. Calzada - **canzoni** : Carlos Puebla - **p.** : Juan Vilar per I.C.A.I.C. (La Habana)/ Roger Fleyteux e Pierre Braumberger per Les Films de la Pléiade (Paris) - **o.** : Cuba-Francia, 1960. (57 minuti).

PALAWAN — **p., r.** e **f.** (a colori) : Arfid Klémensen - **consulenza scientifica** : Jan Uhre e Inger Wulff - **comm.** : Inger Wulff - **o.** : Danimarca, 1963. (15 minuti).

SPOR Y LINGEN (t.l. **Tracce nella brughiera**) — **r.** e **comm.** : Knud Leif Thomsen - **f.** : Wittrup Willumsen - **consulenza scientifica** : Ole Hojrup - **m.** : Thorkild Knudsen - **p.** : Statens Filmcentral per Dansk Kulturfilm - **o.** : Danimarca, 1962. (25 minuti).

BIENVENUE À BOUM KABIR — **r., comm., f.** (a colori) : Claude Pairault - **m.** : registrazioni originali - **p.** : Comité Ethnographique (Musée de l'Homme), Paris - **o.** : Francia, 1962. (40 minuti).

EXHUMATION — **r., comm., f.** (a colori) : M. Fournel - **m.** : temi musicali popolari del Madagascar - **p.** : Ministère de la Coopération, Paris - **o.** : Francia, 1963. (17 minuti).

HITLER . . . CONNAIS PAS ! — **r.** e **sc.** : Bertrand Blier - **s.** : da un'idea di Gérard Hedin - **f.** : Jean-Louis Picavet - **presentazione dell'edizione italiana** : Alberto Moravia - **didascalie dell'edizione italiana** : Dacia Maraini - **p.** : André Michelin per Chaumiane Productions, St. Cloud - **o.** : Francia, 1963. (95 minuti).

LES ENTÊTÉS DE DIEU — **r.** e **f. :** Georges Pessis - **consulenza scientifica :** John Taylor - **comm. :** Pierre Gascar - **m. :** canti russi - **p. :** Telecinex - **o. :** Francia, 1960. (15 minuti).

MONSIEUR ALBERT, PROPHÈTE — **r. :** Jean Rouch e Jean Ravel - **comm.** e **f.** (a colori) : Jean Rouch - **p. :** Argos Films - **o. :** Francia, 1963. (26 minuti).

LIEBEN SIE BILL, JIM ODER NICK? — **p.** e **r. :** Karl Schedereit - **consulenza scientifica** e **f. :** Karl Schedereit e Joseph Riedl - **m. :** Helmut Schmidt-Hagen - **o. :** Germania occ., 1963. (27 minuti).

GALA DAY — **r. :** John Irvin - **f. :** Alan More, Maurice Hatton, Ian Wilson - **m. :** registrazioni originali - **p. :** Richard De La Mare e David Naden per la Mithras Film - **o. :** Gran Bretagna, 1963. (26 minuti).

THE VANISHING STREET — **r. :** Robert Vas - **f. :** George Brandt e Yousuf Aziz - **m. :** Norman Cave e canti Yiddish - **p. :** The Jewish Chronicle, The British Film Institute, Experimental Film Found - **o. :** Gran Bretagna, 1962. (17 minuti).

TOMORROW'S SATURDAY — **r. :** Michael Grigsby - **f. :** Christopher Faulds - **m. :** registrazioni originali - **p. :** Unit Film Seven (Manchester) - British Film Institute (London) - **o. :** Gran Bretagna, 1962. (18 minuti).

DIALOGHI NELLE OFFICINE DEL SUD — **p., r., comm. :** Ugo La Rosa - **f.** (a colori) : Alberto Marrama - **m. :** Franco Li Causi - **o. :** Italia, 1963. (11 minuti).

GENTE DI CABRAS — **r. :** Libero Bizzarri - **f.** (a colori) : Aldo Nascimben - **m. :** Egisto Macchi - **p. :** Vette Filmitalia - **o. :** Italia, 1963. (10 minuti).

I DIMENTICATI — **p., r., comm., f.** (a colori) : Vittorio De Seta - **o. :** Italia, 1959. (20 minuti).

IL CURARO YANONÁMI — **r. :** Ettore Biocca e F. Baschieri Salvadori - **f.** (a colori) : F. Baschieri Salvadori - **m. :** canti originali indi - **p. :** Consiglio Nazionale delle Ricerche - **o. :** Italia, 1964. (15 minuti).

IL MIRACOLO — **r. :** collettivo del Cine Club Napoli - **f. :** Antonio Martirani, Lello Capaldo, Luigi Ammendola, Alfredo Scognamillo, Mario de Asmundis - **mo. :** Antonio Vergine - **p. :** Cine Club Napoli - **o. :** Italia 1963. (14 minuti).

IL PARTO — **r. :** Vittorio Armentano - **comm. :** Mario Gallo - **f.** (a colori) : Giuseppe Pinori - **p. :** Laboratorio Ricerche Cinematografiche di Enzo Nasso - **o. :** Italia, 1963. (10 minuti).

IL PESO DI QUELLE PIETRE — **r. :** Axel Rupp - **f.** (a colori) : Mario Carbone - **m. :** César Frank - **p. :** Laboratorio Ricerche Cinematografiche di Enzo Nasso - **o. :** Italia, 1960. (10 minuti).

LA CENA DI SAN GIUSEPPE — **r. :** Giuseppe Ferrara - **f.** (a colori) : Luigi Sgambati - **m. :** Egisto Macchi - **p. :** Giorgio Patara - **o. :** Italia, 1963. (10 minuti).

LA MADONNA DI GELA — **r. :** Giuseppe Ferrara - **f.** (a colori) : Luigi Sgambati - **m. :** Egisto Macchi - **p. :** Giorgio Patara - **o. :** Italia, 1963. (10 minuti).

PAESAGGIO CON FIGURA — **r.** e **f.** (a colori) : Axel Rupp - **m. :** Dante Alderighi - **p. :** Laboratorio Ricerche Cinematografiche di Enzo Nasso - **o. :** Italia, 1963. (10 minuti).

STEMMATI DI CALABRIA — **r.** e **f.** (a colori) : Mario Carbone - **comm.** : Beatrice Viggiani e Vito Riviello - **m.** : Werter Pierazzuoli - **p.** : Elisa Magri - **o.** : Italia, 1963. (10 minuti).

VITA IN LUCANIA — **r.** : Vittorio Armentano - **comm.** : Mario Gallo - **f.** (a colori) : Giuseppe Pinori - **p.** : Laboratorio Ricerche Cinematografiche di Enzo Nasso - **o.** : Italia, 1963. (10 minuti).

MATJEMOSH — **r., comm., f.** (a colori) : Adrian A. Gerbrands - **m.** : registrazioni originali - **p.** : Stichting Film en Wetenschap - Universitaire Film - **o.** : Danimarca, 1963. (27 minuti).

BIALY WALC (t.l. **Walzer bianco**) — **r.** : Edward Etler - **f.** : Stanislaw Sliskowski - **m.** : Andrzej Salamon - **p.** : Studio Film Educativi, Lódz - **o.** : Polonia, 1963. (18 minuti).

FLISACY (t.l. **Zatterai**) — **r.** : Stanislaw Grabowski - **f.** : Janusz Czecz - **m.** : Leslaw Lic - **p.** : Studio Film Educativi, Lódz - **o.** : Polonia, 1962. (14 minuti).

DAVID — **r.** : Don Pennebaker - **o.** : U.S.A., 1962. (50 minuti).

DEAD BIRDS — **r., comm., f.** (a colori) : Robert Gardner - **m.** : registrazioni originali - **p.** : Peabody Museum Film Study Center - Harvard University - **o.** : U.S.A., 1963. (83 minuti).

DIXIE PARADISE — **p.** e **r.** : Gordon Hitchens - **f.** : Robert Lowe, Joseph Blanco, Marco Jorrin - **m.** : George Tipton - **o.** : U.S.A., 1963. (9 minuti).

JANE — **r.** : Don Pennebaker - **int.** : Jane Fonda, Bradford Dillman - **o.** : U.S.A., 1963. (50 minuti).

PETE AND JOHNNY — **r.** : Richard Leacock - **o.** : U.S.A., 1961. (50 minuti).

SUNDAY — **r.** : Daniel Drasin - **f.** : Daniel Drasin, Frances Stillman, Gerald McDermott, Frank Simon - **m.** : Woody Guthrie, Dave Cohen, Jan Dorfman - **p.** : Emile de Antonio, New York - **o.** : U.S.A., 1961. (17 minuti).

THE STORY OF A WRITER — **r.** : Terry Sanders - **comm.** : John Wills - **f.** : Villis Lapenieks - **p.** : Terry Sanders per la Wolper - **o.** : U.S.A., 1963.

TOBY — **r.** : Richard Leacock - **o.** : U.S.A., 1955.

DIE GLASSMACHER VON BIDA — **p.** e **r.** : René Gardi - **f.** (a colori) : Ulrich Schweizer - **o.** : Svizzera, 1963. (24 minuti).

NOTES SUR L'EMIGRATION - ESPAGNE 1960 — **p., r., comm., f.** : Paolo Brunatto e Jacinto Estewa Grewe - **o.** : Svizzera, 1960. (20 minuti).

A NAP MÁSIK FELE (t.l. **L'altra metà del giorno**) — **r.** : Ervin Borsodi - **f.** : Arpád Szabó - **p.** : Budapest Filstudios - **o.** : Ungheria, 1963.

GOROD SMOLJANICH LODOC (t.l. **Città di barche catramate**) — **r.** e **comm.** : V. Amlinskij - **f.** (Cinemascope, Sovcolor) : I. Gutman e N. Gheneralov - **p.** : Studio centrale dei film documentari - **o.** : U.R.S.S., 1963.

(*a cura di* Ernesto G. Laura)

Televisione

Un mondo sconosciuto

Le « prime », a pochi giorni di distanza l'una dall'altra, di *Un mondo sconosciuto* di Henry Denker alla TV, per la regìa di Mario Ferrero, e del film di John Huston *Freud: The Secret Passion* (Freud - Passioni segrete), del quale « Bianco e Nero » ha già parlato nel n. 7-8 u.s., ripropongono il problema della rappresentazione, sul video o sullo schermo cinematografico, di soggetti di argomento psicanalitico. Emilio Servadio, a proposito del *Freud* di Huston, ha bene osservato che difficile assunto è portare la psicanalisi in film. Un « trattamento », infatti, ha bisogno di pazienza, progredisce lentamente, è a momenti snervante e, per l'eventuale osservatore, quasi attediante. Nel cinema, dove è la sintesi che prevale, nell'azione e nel movimento, sorgono problemi di drammatizzazione difficilmente superabili: e lo dimostrano le stesse difficoltà in cui si dibattono certe parti del film di Huston. Sembra quasi che non si sia riflettuto abbastanza, in sede programmatica, di cosa il film avrebbe potuto rappresentare e dire, e taluni episodi risultano troppo « stretti » — quello del figlio del generale, finito in manicomio, ad esempio — mentre una resa migliore è quella dell'ultimo episodio (Cecilia), dove lo scenario concede un maggiore spazio e una più minuta indagine.

Inoltre la realizzazione cinematografica si crede in dovere di utilizzare tutte le risorse dei « trucchi » che il cinema mette a disposizione. Da una dialogazione discorsiva, chiarificante, « storica », si passa con spregiudicatezza al sogno, e quindi alla ricostruzione, non più verosimile, quale è quella del dialogo, ma fantastica. E qui è anche il momento in cui il realizzatore cinematografico si addentra, quasi inconsapevolmente, in un terreno minato. Sulla progressione di un dialogo possono esservi garanzie di autenticità; sulle inserzioni dei sogni si entra nel mondo del possibile, del probabile, ma anche del fantastico.

Col dialogo si può restare, almeno tendenzialmente, sul piano scientifico; ma quel che attiene alla fantasia rischia di diventare, strutturalmente, più che possibilità, mistificazione. Quanto precede era indispensabile per chiarire le caratteristiche e accettare il metodo della realizzazione di *Un mondo sconosciuto*. Essa ha, sul video, la forma che le conviene. Non vi sono, a questo proposito, dubbi, quali invece può suscitarne, anche sul piano della semplice riserva, il film, pur pregevole, di Huston. La forma migliore, per un soggetto strettamente psicanalitico, è ancora quella teatrale, giacché la psicanalisi guarisce allorché il paziente acquista la conoscenza di se stesso, e non v'è conoscenza che

non si raggiunga che con il dialogo. Rispettando il dialogo, facendolo diventare, o restare poiché si è nel dominio del teatro, quale strumento assoluto di conoscenza, la trascrizione televisiva del lavoro di Denker mette a fuoco esaurientemente quali debbano essere le qualità di un dramma a soggetto psicanalitico.

Qualità apprezzabile della *pièce* di Henry Denker è di avere rispettato l'uomo Siegmund Freud, che ne è protagonista, nella sua intimità limpida e delicata, nei suoi affetti esemplari come l'amore per la donna che divise con lui gioie e sofferenze, fino alle persecuzioni, alla partenza per la Gran Bretagna e gli Stati Uniti, durante la malattia implacabile e fino alla morte. Uomo di non facile catalogazione, che suscitò scandali e frantumò ipocrisie e convenienze sociali, che vide spassionatamente, clinicamente, ciò che agli altri appariva motivo di orrore, distrusse tabù, contemplò col distacco dello scienziato i tumulti imprevisti, incontrollati e irrazionali, dell'inconscio, trovandosi al centro di una materia incandescente, sempre drammatica, mentre ogni cosa, in lui, era semplicità, riflessione pacata, distacco mentale, disinteresse.

A quest'uomo la cui opera nasce carica di destino, ma che è sviluppata in una ricerca che si concreta nella calma e trasparenza del lavoro di un autentico maestro, visto quasi nella solennità e nella quiete del laboratorio, ha dato corpo Luigi Vannucchi, secondato da una mite e sobria Giulia Calandra, la moglie, mentre Valeria Moriconi era Elizabeth von Ritter, la fanciulla affetta da paresi isterica alle gambe, che fu per Freud il primo « caso » da cui ebbero origine le intuizioni e applicazioni, dapprima incerte, della psicanalisi.

La commedia inizia al momento della partenza da Vienna per l'esilio. Mettendo in ordine il suo archivio, Freud ritrova gli appunti clinici del caso Von Ritter e lo rivive nella memoria, in tutta la alternativa dei miglioramenti e dei peggioramenti di Elizabeth, con le speranze per il nuovo cammino intravisto e le delusioni seguite ai fallimenti, fino al rischio di vedersi sconfessato dai colleghi della Facoltà di Medicina. Il momento più appassionante è allorché, stabilitosi tra paziente e medico un rapporto ambivalente di attrazione e insieme di repulsione, si descrive il processo di conoscenza che il medico istruisce a vantaggio della ammalata, la quale, aggressivamente resistente da principio, si abbandona passo a passo alla tumultuosa esplosione dei ricordi repressi che affiorano dal subcosciente alla coscienza e dal cui sentimento di colpa è scaturita la malattia come autopunizione e come difesa. I colloqui sono graduati con misura, in efficace progressione scenica, e si punteggiano di perplessità, di incertezze, di scoperte casuali, di sgomenti che nascono alla provocazione di eventi e alla rivelazione di fatti ai quali, da principio, neppure lo stesso scienziato è preparato.

Una interpretazione temperata, una regìa prudente, un testo che può sembrare, ma ad un esame superficiale, povero di fantasia, e che sa trasmettere il fascino di una scoperta di valore scientifico in uno spettacolo che vuol essere naturalmente, e non si chiedeva di più, volgarizzatore: queste sembrano le qualità principali di *Un mondo sconosciuto,* dedicato a Freud.

Rievocazione rispettosa, suggestiva, quanto utile per le risonanze che provoca in un pubblico così vasto.

MARIO VERDONE

I libri

NICOLA DE PIRRO: *Sviluppi delle questioni cinematografiche nell'applicazione del Trattato di Roma* in « Lo Spettacolo », anno XIII, n. 2, aprile-giugno 1963.

Chiunque si occupi o si interessi delle sorti dell'industria cinematografica sa bene che la pratica attuazione del Trattato di Roma, che ha istituito la Comunità Economica Europea, ha sollevato — anche in questo settore — problemi numerosi e complessi.

Anche la stampa quotidiana non specializzata ha dato notizie delle discussioni che hanno avuto luogo presso gli organi comunitari di Bruxelles in merito alle disposizioni legislative di carattere economico riguardanti la cinematografia, mentre anche in sede parlamentare il noto problema della armonizzazione della nostra legge con le norme del Trattato di Roma è stato più volte riproposto in Italia in tutta la sua urgenza.

Mancava tuttavia uno studio diretto ad analizzare ed approfondire, anche sul piano tecnico, i singoli problemi e ad indicare concretamente le varie possibili soluzioni.

Questa lacuna viene ora colmata da un lungo articolo dell'avv. Nicola De Pirro, il quale — con l'autorità e la competenza che gli derivano dalla sua lunga permanenza alla Direzione Generale dello Spettacolo e dall'aver sempre presieduto a Bruxelles la delegazione italiana nelle riunioni multilaterali riguardanti la cinematografia — analizza e pone in rilievo i vari aspetti del complesso e delicato problema. L'articolo espone innanzitutto, secondo un ordine più cronologico che sistematico, le varie vicende dei lavori e delle discussioni che hanno avuto luogo in questi ultimi anni, precisando gli atteggiamenti delle delegazioni dei vari Paesi con particolare riferimento — naturalmente — all'azione della delegazione italiana e al contributo da essa dato alla impostazione economico-giuridica di alcune questioni.

La prima parte dello studio, che si avvale di una documentazione piuttosto dettagliata ed ovviamente di primissima mano, dà al lettore un'idea abbastanza concreta della complessità dei vari problemi discussi e soprattutto della loro reciproca *interdipendenza*: sovvenzioni, fiscalità, contingenti di importazione, libera circolazione dei capitali e dei lavoratori, ecc.

Tali problemi appaiono già abbastanza complicati se ci si limita a considerare il film unicamente come prodotto industriale e come bene eco-

nomico: ma se si pensa che l'opera cinematografica presenta anche rilevantissimi — e spesso prevalenti — aspetti culturali, artistici, sociali, morali e politici, le difficoltà di giungere a delle soluzioni accettabili divengono ancora più serie. E infatti, lo stesso problema dell'intervento dello Stato nel settore cinematografico ha dato luogo, in sede comunitaria, a discussioni talvolta vivaci e a trattative delicatissime, le cui fasi vengono puntualmente esposte in questo articolo nello loro successione storica.

Ma, esaurita questa prima parte che ha un prevalente valore di documentazione, il De Pirro passa a considerare, anche con atteggiamento critico, le varie soluzioni che sono state proposte e le loro eventuali conseguenze nel mercato cinematografico europeo, indicando infine le soluzioni che appaiono oggi auspicabili per la cinematografia italiana ed europea.

È appunto in queste pagine che, a nostro avviso, l'articolo rivela meglio quella chiarezza di idee che può derivare solo dalla lunga esperienza e dalla piena conoscenza degli interessi generali dell'industria cinematografica, nonché dal confronto dialettico dei punti di vista italiani con quelli degli altri Paesi europei.

Se ne conclude che non esiste alcuna incompatibilità, in linea di principio, tra il più leale rispetto del Trattato di Roma e la conservazione di un certo sistema di leggi di tipo *protettivo* a favore della industria cinematografica europea, soprattutto se si tiene presente il difficile periodo che attraversa il cinema nei vari Paesi, che spesso si manifesta coi sintomi di una vera e propria « crisi »: basta solo interpretare nel loro complesso, nella loro interdipendenza e soprattutto nel loro spirito le varie norme del Trattato ed assicurare quella armonizzazione e quel « riavvicinamento » fra le legislazioni dei Paesi membri che valgano ad evitare le alterazioni della concorrenza *all'interno della Comunità Economica Europea.*

La serietà dello studio, la dovizia delle informazioni e soprattutto la sintesi — niente affatto facile — dei vari argomenti compiuta nelle ultime pagine, rendono l'articolo particolarmente interessante ed utile non solo per chi abbia uno specifico interesse per questi problemi, ma per tutti coloro che hanno a cuore le sorti del cinema europeo, alle quali il cinema italiano resterà, nei prossimi anni, sempre più strettamente legato.

PAOLO BAFILE

CLAUDIO VARESE: *Cinema, arte e cultura,* Padova, Marsilio ed., pp. 232, 1963, L. 2.500.

Il prof. Claudio Varese, chiaro studioso ed esegeta della nostra letteratura, ha pubblicato, per i tipi dell'editore Marsilio di Padova, una raccolta dei saggi da lui scritti dal 1948 al 1954. Il libro si divide in tre parti: la prima raccoglie saggi pubblicati dal 1948 al 1953, soprattutto su « Bianco e Nero », la seconda, analisi e riferimenti particolari alle arti figurative, mentre la terza è costituita da rassegne apparse su « Letteratura » nelle successive serie dal 1946 al 1954. Nella detta introduzione, l'autore ci informa come il suo interesse verso il cinema sia sorto attraverso le occasioni offerte dall'arte figurativa; in quanto certe esperienze della pittura moderna possono rappresentare una tradizione o un insegnamento precinematografico.

In buona sostanza la via di Damasco è stata per il Varese la stessa se-

guita dal Ragghianti; più precisamente, egli sarebbe stato colto dallo stato di grazia cinematografico visitando le biennali e le mostre. La via scelta è stata certamente una via maestra, anche perché il Varese, lungi dal definire il cinema arte plastica — definizione che, se intesa in senso esclusivo, ci avrebbe reso perplessi — si limita a dichiarare che il confronto libero tra cultura figurativa e cinema va messo alla base della sua esperienza cinematografica. Sul che, nulla da dire: le vie della provvidenza sono infinite. Io per esempio sono arrivato al cinema attraverso il cinema, pur essendo, ai tempi della mia « iniziazione », imbevuto di letteratura fino al midollo.

Allora amavo soprattutto i cattivi film, palpitanti messaggeri delle illusioni comuni a tanta povera gente, e cimitero delle loro delusioni. Amavo cioè questo contenuto sociale del cinema, ritenendolo una sorta di « mea culpa » per le mie eccessive infatuazioni letterarie. Ma questo è un altro discorso.

L'importante è che i saggi del Varese sono di una primaria impostazione culturale. Uno dei più originali, è, senza dubbio, quello dedicato al film senza attori. Le recenti esperienze del « cinema-verità » hanno provocato la rimessa in pristino di errori estetici che io ritenevo superati sin da quando leggevo, sui banchi della scuola, il piccolo « Breviario » di Benedetto Croce. Materia del cinema-verità dovrebbe essere il puro documentario, cioè la scena non voluta né ordinata dall'arte, e colta dall'occhio della camera come l'occhio umano coglie, senza volerlo, qualunque spettacolo. Una siffatta pretesa, se considerata letteralmente, si manifesta tanto ingenua quanto schematica.

Lo stesso sarebbe affermare che una penna stilografica autoscrivente, collocata nella piazza di Lecco, fosse capace di dettare qualche cosa come « I promessi sposi ». Ora un corollario di siffatta teoria vige tuttora a proposito dei ruoli affidati ad attori non professionali, i quali sarebbero capaci di dar vita al loro personaggio recitandolo incoscientemente, avanti la macchina da presa. Nulla di più falso. Se ognuno fosse in grado di scrivere la propria vita, diceva Tolstoi, ognuno sarebbe un grande scrittore.

Ora il Varese giustamente osserva come la pretesa di creare film senza attori nasca piuttosto dal bisogno di inventare degli attori nuovi, i quali, professionali o no, vanno sempre trasfigurati attraverso l'opera del regista. Il rilievo di Varese mi sembra definitivo. Da esso discende il capitolo che l'autore giustamente ritiene il più importante del libro, quello cioè dedicato alla « Involuzione dialettale del cinema italiano » ove egli dimostra come, a furia di perseguire direttamente la realtà pittoresca e mimica, chiassosa ed esclamativa della vita italiana, il nostro cinema sia finito in quel bozzettismo oleografico che rappresenta il polo opposto delle premesse naturalistiche. Di questa altra verità ci accorgiamo tutti i giorni a proposito delle varie *Mamme Roma* e loro profilattica figliolanza. Dice bene il Varese: quasi per una nemesi estetica « le ricerche e le forme realistiche portano invece ad un allontanamento dal realismo ».

Questa presa di posizione, continua il Varese, vale a ridurre nei giusti limiti (giornalistici) opere, per esempio, come *Justice est faite* (Giustizia è fatta) di André Cayatte « che è il resoconto di un grande processo, come se ne possono leggere nelle pagine

migliori dei nostri grandi settimanali a rotocalco, scritto da una penna abile, non privo di letteratura, ma lontano dalla poesia ».

Lo stesso sarebbe a dire, secondo noi, del reportage di Franco Rosi dedicato a *Salvatore Giuliano* o del film-comizio *Le mani sulla città* premiato alla Mostra di Venezia.

Veniamo all'avventura del colore. Secondo noi quello che più ha nociuto all'impostazione del problema teorico è stato lo stupido slogan dei colori naturali. Se facessi del colore sullo schermo, dice Fernand Leger, cercherei di far capire come sia fondamentalmente impossibile sforzarsi di riprodurre la realtà. Infatti, gli stessi film americani sono sempre della irrealtà, per quanto si tratti delle più scalcagnate oleografie. In effetti Van Gogh usava dipingere i cieli in verde veronese, le strade in oro, gli alberi in rosso: e quando finiva di lavorare restava meravigliato nel sentirsi dire da qualcuno che la realtà era un poco diversa!

La verità è che il problema potrà essere impostato solo quando, perfezionata la tcnica, gli artisti o i registi del colore saranno posti in condizione di togliere le *influenze reciproche tra i colori,* di modellare le figure solo attraverso il loro giuoco, di creare quei rapporti tra l'ombra e la luce che forse rappresentano l'aspetto metafisico della grande pittura.

« Tra le ultime ricerche tecniche — scrive il Varese — la più appassionante di tutte, quella che più richiama l'attenzione del pubblico, dei critici e dei tecnici, è la ricerca *del colore.* Dal punto di vista di tecnica esterna, si può dire che il colore non è stato ancora completamente domato: la macchina e la tecnica del colore, ancora troppo scoperti, non sono abbastanza assimilati: il colore è in un certo senso ancora antecedente alla espressione estetica, non posteriore. La nostra civiltà cinematografica pare che non abbia sentito sino in fondo questa esigenza spirituale: il sonoro fu assimilato molto più rapidamente, quando si trovò il modo di farne un complemento, un'integrazione, un rapporto con la visività, che è ovviamente lo specifico espressivo del cinematografo. Il colore incide direttamente sulla visività e la trasforma: la soluzione del problema del colore è di grande importanza, ma l'interesse tecnico, spettacolare e commerciale che incalzano, non sono bastati a darci una soluzione perché è mancato, nei singoli registi e nel complesso della nostra cultura, il bisogno, una richiesta profonda di questo nuovo mezzo. Non certo la preoccupazione di una maggiore somiglianza, la sollecitudine di introdurre la realtà, potranno bastare a conservare il colore; anzi, più gli ingegneri del cinema e i chimici, si affannano dietro un'ipotetica riproduzione della realtà, e più il cinema a colori appare falso anche da questo punto di vista ».

La seconda parte del libro svolge motivi di particolare suggestione là dove per esempio, l'autore sottolinea i presagi del cinema in Baudelaire; del cinema inteso come arte capace di fermare i passaggi più fuggitivi e contingenti della realtà assicurando così quella nozione eterna dell'efimero che Baudelaire definiva un privilegio dell'arte romantica. Appunto su tale piano, il Varese segnala, non meno pertinentemente, la possibilità di trasporre (e non ridurre) in cinema « La montagna incantata » di Thomas Mann, ove il senso del tempo, la ricerca di una misura di questo prezioso inafferrabile capriccioso irrego-

lare fluire, il mutamento delle stagioni ed il mutamento del sentimento hanno già una radice comune con l'interesse cinematografico, con l'essenza del cinematografo, movimenti di immagini nel tempo; e, dove, secondo la bella espressione del Peirce la vita è un filo di melodia che corre attraverso la successione delle nostre sensazioni.

Il volume del Varese è ancora pregevole perché l'autore vi dimostra una intuizione *diretta* dell'opera d'arte cinematografica oggi così rara in coloro che si occupano dei film.

Prendiamo l'esempio di *Gone with the Wind* (Via col vento). Il film è ricavato dal grosso romanzo-fiume di Margaret Mitchell, ambientato in Georgia al tempo della guerra di secessione; e che va ormai giudicato per quello che veramente è: cioè romanzesco nel senso più facile e banale, quindi cinematografico nel senso peggiore. Ma queste premesse incidono assai poco sul gusto del pubblico che ha fatto del film uno dei suoi spettacoli prediletti, il cui titolo viene tramandato dall'una all'altra generazione. *Hai visto « Via col vento »*. — *Vai a vedere « Via col vento »*. In buona sostanza si tratta di una robusta torta, ove ciascuno può sempre tagliarsi una fetta con soddisfazione. La verità è che il lavoro si regge per via di una sceneggiatura abilissima, che non lascia tregua allo spettatore durante le quattro ore che il « tornado » dura.

Sentite ora l'esemplare stroncatura di Varese il quale non esita a definire « *Via col vento* uno spettacolo di obbligo per la cultura spicciola dei nostri giorni e documento, insieme al volume della Mitchell, di un gusto assai diffuso. Il Technicolor è elemento essenziale, non artistico o letterario, ma psicologico, nella facile continua ricerca di successo, che muove questa fortunata macchina sentimentale. Talvolta la lontananza riesce a dare ad una villa, ad uno sfondo agreste, quel tocco rievocativo di vignetta, quel senso di colorata e commemorativa nostalgia che potrebbe essere l'unico valore del film. Invece la presenza ingombrante e prepotente di Clark Gable, l'affannosa fedeltà del regista al testo scritto, soprattutto il bisogno di non lasciare mai respiro allo spettatore tolgono al film ogni valore. Nonostante l'argomento che, in forma rappresentativa e non letteraria, offriva il romanzo-fiume della scrittrice americana, la preoccupazione illustrativa ha impedito qualsiasi libertà cinematografica, qualsiasi originalità, mentre il technicolor ricopre tutto con la sua pasta morbida e dolciastra ».

ROBERTO PAOLELLA

Film usciti a Roma dal 1° al 31-I-1964

a cura di ROBERTO CHITI

Amore e desiderio - v. *Of Love and Desire.*
A 007 - Dalla Russia con amore - v. *From Russia, with Love.*
Cardinale, Il - v. *The Cardinal.*
Comandante, Il.
Dagli zar alla bandiera rossa.
Donnaccia, La.
Donna scimmia, La.
Dove vai sono guai - v. *Who's Minding the Store?*
Eroi del West, Gli.
Fuoco fatuo - v. *Le feu follet.*
Giovedì, Il.
Grande safari, Il - v. *Rampage.*
Invincibili sette, Gli - v. *Los invencibles.*
Jeff Gordon, il diabolico detective - v. *Des frisson partout.*
Pirata del diavolo, Il.
Pistole di Zorro, Le - v. *King of the Bullwhip.*
Principe dei Vichinghi, Il - v. *El principe encadenado.*
Ragazza di Bube, La.
Re delle corse, Il - v. *Le gentleman d'Epsom.*
Re del sole, Il - v. *Kings of the Sun.*
Rivincita dell'uomo invisibile, La - *The Invisible Man's Revenge* (riedizione).
Sandokan, la tigre di Monpracem.
Sansone contro i pirati.
Sedotta e abbandonata.
Sfida nella valle dei Comanche - v. *Gunfight at Comanche Creek.*
Silvestro il gattopardo.
Spada di Granada, La - v. *El corazon y la espada.*
Sparviero dei Caraibi, Lo.
Tentativo sentimentale, Un.
Tom Jones.
Tra due fuochi - v. *Man in the Middle.*
Ultimo treno da Vienna, L' - v. *The Miracle of the White Stallion.*
Universo proibito.
Vergine di ferro, La - v. *The Iron Maiden.*
Visita, La.

ABBREVIAZIONI: *r.* = regia; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *e.scg.s.* = effetti scenografici speciali; *c.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.

Le note critiche sono state redatte da Leonardo Autera.

CARDINAL, The (Il cardinale) — r. : Otto Preminger.

Vedere recensione di Ernesto G. Laura e dati in questo numero.

COMANDANTE, Il — r. : Paolo Heusch - **s.** e **sc. :** Rodolfo Sonego - **f. :** Alessandro D'Eva e Alvaro Mancori - **m. :** Piero Umiliani - **scg. :** Nedo Azzini - **mo. :** Licia Quaglia - **int. :** Totò (comandante Antonio Cavalli), Andreina Pagnani (signora Francesca Cavalli), Luciano Marin (Cavalli figlio), Carlotta Barilli (Luisa Cavalli), Linda Sini (la contessa), Britt-Marie Eklund (Iris), Franco Fabrizi (Sandrelli), Alberto De Amicis (socio di Sandrelli), Isa Crescenzi - **p. :** Alberto Pugliese e Luciano Ercoli per la Produzione Cinematografica Mediterranea - Incei Film - **o. :** Italia, 1963 - **d. :** Incei-Titanus.

Sonego e Heusch hanno offerto a Totò l'occasione di abbandonare una volta tanto i toni macchiettistici e farseschi nei quali troppo spesso è sacrificato per dedicarsi al disegno di un personaggio più consono alle sue effettive qualità, al suo spirito di attore genuino. Il ritrattino (un colonnello, collocato a riposo per limiti di età, sbalzato da un giorno all'altro dal suo posto di comando ad una inutile esistenza borghese, si affanna maldestramente per mantenere una dignità che la vita ogni giorno di più gli rifiuta) è abbastanza felice e umano proprio grazie alla misura con cui l'attore lo ha saputo tratteggiare; poichè, quanto al resto, il racconto appare alquanto diluito e stiracchiato, oltre che affidato a troppe situazioni non di prima mano e a motivi spesso dozzinalmente patetici e crepuscolari. (L.A.)

CORAZON Y LA ESPADA, El (La spada di Granada) — r. : Carlos Vejar - **f. :** H. B. Reynolds - **int. :** Cesar Romero, Katy Jurado, Rebecca Iturbide, Tito Junco - **p. :** Campeon Film - **o. :** Messico, 1954 - **d. :** regionale.

DAGLI ZAR ALLA BANDIERA ROSSA — r., s., sc., mo. : Gino Mangini, Pietro Ghione - **voce comm. :** Corrado Mantoni ed altri - **f. :** operatori vari di cinegiornale di nazionalità diversa - **m. :** Carmine Rizzo - **ricerche storiche :** Giacomo Benucci - **p. :** Monti Film - **o. :** Italia, 1963 - **d. :** Cineriz (film di montaggio).

DES FRISSON PARTOUT (Jeff Gordon, il diabolico detective) — r. : Raoul André - **s.** e **sc. :** Michel Lebrun - **f. :** Henri Persin - **m. :** Michel Magne - **scg. :** Louis De Barbenchon - **mo. :** Gabriel Rongier - **int. :** Eddie Constantine (Jeff Gordon), Nando Gazzolo, Perrette Pradier, Clement Harari, Jean Galland, Daphne Dayle, Sophie Hardy, Sonia Silver, Patricia Viterbo, Janine Vila, Paula Bonifas, André Bernard, Victor Beaumont, Bernard Musson, Jean-Pierre Drean, Henri Lambert, Willy Bouque, Dominique Zardi, Jean-Jacques Steen, Fisèle Robert - **p. :** Jacques Roitfeld-Fida Cinematografica - **o. :** Francia-Italia, 1963 - **d. :** regionale.

DONNACCIA, La — r. : Silvio Siano - **s.** e **sc. :** S. Siano, Sabatino Ciuffini - **f. :** Domenico Paolercio - **m. :** Franco Langella - **mo. :** Piera Bruni - **int. :** Dominique Boschero, Aldo Bufi Landi, Lucile Saint-Simon, Renato Mambor, Laura De Marchi, Georges Rivière, Giacomo Furia - **p. :** Artemide Cinematografica - **o. :** Italia, 1963 - **d. :** regionale.

DONNA SCIMMIA, La — r. : Marco Ferreri.

Vedere recensione e dati nel prossimo numero.

EROI DEL WEST, Gli — r. : Steno - **s.** e **sc. :** Sandro Continenza, Mario Guerra, José Mallorqui, Steno, Vittoriano Vighi, Scarnicci e Tarabusi - **f.** (Eastmancolor) **:** Tino Santoni - **m. :** Gianni Ferrio - **scg. :** Franco Lolli - **mo. :** Giuliana Attenni - **int. :** Walter Chiari (Mike), Raimondo Vianello (Colorado), Maria Andersen (Barbara), Silvia Solar (Margaret), Tomas Blanco (sindaco), Aurora Julia (Sherry), Miguel S. Del Castillo, Benny Deus, Mercedes Lobato, Antonio Peral, Bruno Scipioni - **p. :** Emo Bistolfi per la Cineproduzione E. Bistolfi / Fenix Film - **o. :** Italia-Spagna, 1963 - **d. :** Warner Bros.

FEU FOLLET, Le (Fuoco fauto) — r. : Louis Malle - **d. :** regionale.

Vedere giudizio di Mario Verdone a pag. 11 e dati a pag. 28 del n. 9-10, settembre-ottobre 1963 (Venezia).

FROM RUSSIA, WITH LOVE (A 007, dalla Russia con amore) — r. : Terence Young - **s. :** da un romanzo poliziesco di Ian Fleming - **sc. :** Richard Maibaum, Joanna Harwood - **f.** (Technicolor) : Ted Moore, Robert Kindred - **m. :** John Barry - **scg. :** Syd Cain - **mo. :** Peter Hunt - **int. :** Sean Connery (James Bond), Daniela Bianchi (Tatiana Romanova), Pedro Armendariz (Kerim Bey), Lotte Lenya (Rosa Klebb), Robert Shaw (Red Grant), Bernard Lee (« M »), Eunice Gayson (Sylvia), Walter Gotell (Morzeny), Francis De Wolff (Vavra), Georges Pastell (conduttore vagone letto), Lois Maxwell (miss Moneypenny), Nadja Regin (la ragazza di Kerim), Aliza Gur (Vida), Martine Beswick (Zora), Leila (ballerina), Vladek Sheybal (Kronsteen), Fred Haggerty (Krilenku), Peter Bayliss (Benz) - **p. :** Harry Saltzman, Albert R. Broccoli per la Eon Productions - **o. :** Gran Bretagna, 1963 - **d. :** Dear.

GENTLEMAN D'EPSOM, Le (Il re delle corse) — r. : Gilles Grangier - **s.** Albert Simonin - **sc. :** A. Simonin, Michel Audiard, G. Grangier - **f. :** Louis Page - **m. :** Francis Lemarque - **scg. :** Jacques Colombier - **mo. :** Jean Desagneaux - **int. :** Jean Gabin (Richard Briand-Charmery), Madeleine Robinson (Maud), Louis de Funès (Ripeux), Paul Frankeur, Frank Villard, Jean Lefebvre, Jean Martinelli, José Steiner, Marie-Hélène Dásté, Aline Bertrand, Camille Fournier, Paul Mercey, Jacques Marin, Albert Dinan, Alexandre Rignault, Joëlle Bernard - **p. :** Cité Films - Cipra Films / Compagnia Cinematografica Mondiale - **o. :** Francia-Italia, 1962 - **d. :** M.G.M.

GIOVEDÌ, Il — r. : Dino Risi.

Vedere recensione di Giacomo Gambetti e dati in questo numero.

GUNFIGHT AT COMANCHE CREEK (Sfida nella valle dei Comanche) — r. : Frank McDonald - **s.** e **sc. :** Edward Bernds - **f.** (Panavision, De Luxe Color) : Joseph F. Biroc - **m. :** Marlin Skiles - **scg. :** Edward Jewell - **mo. :** William Austin - **int. :** Audie Murphy (Gifford), Ben Cooper (Carter), Colleen Miller (Abbie), De Forest Kelley (Troop), Jan Merlin (Neilson), John Hubbard (sceriffo Shearer), Damian O' Flynn (Winton), Susan Seaforth (Janie) - **p. :** Ben Schwalb per l'Allied Artists - **o. :** U.S.A., 1963 - **d. :** De Laurentiis Cinemat. Distr.

INVENCIBLES, Los (Gli invincibili sette) — r. : Alberto De Martino - **s.** e **sc. :** A. De Martino, Sandro Continenza - **f. :** (Techniscope, Eastmancolor) : Eloy Mella - **m. :** Carlo Franci - **scg. :** Piero Poletto, Antonio Guerra - **mo. :** Otello Colangelo - **c. :** Mario Giorsi - **int. :** Tony Russel, Helga Line, Gérard Tichy, Renato Baldini, Livio Lorenzon, Barthe Barry, Josè Marco Kris Huerta, Gianni Solaro, Emma Baron, Francesco Sormano, Pedro Mari, Tomàs Blanco, Renato Montalbano - **p. :** Cleto Fontini, Italo Zingarelli per la Atenea Film - Film Columbus - **o. :** Spagna - Italia, 1963 - **d. :** Variety.

IRON MAIDEN, The (La vergine di ferro) — r. : Gerald Thomas - **s. :** Harold Brooks, Kay Bannerman - **sc. :** Vivian Cox, Leslie Bricusse - **f.** (Eastmancolor) : Alan Hume - **m. :** Eric Rogers - **scg. :** Carmen Dillon - **mo. :** Archie Ludski - **int. :** Michael Craig (Jack Hopkins), Anne Helm (Kathy Fisher), Jeff Donnell (signora Fisher), Alan Hale jr. (Paul Fisher), Noel Purcell (ammiraglio Sir Digby Trevelyan), Cecil Parker (Sir Giles Trent), Roland Culver (Lord Upshott), Joan Sims (signora Fred), John Standing (Humphrey), Brian Oulton (vicario), Sam Kydd (Fred), Judith Furse (signora Webb), Richard Thorp (Harry Markham), Tom Gill (ufficiale), Duca di Bedford (lui stesso), Jim Dale, Brian Rawlinson - **p. :** Peter Rogers e Frank Bevis per la G.H.W. - **o. :** Gran Bretagna, 1962 - **d. :** Rank.

KING OF THE BULLWHIP (Le pistole di Zorro) — r. : Ron Ormond - **s.** e **sc. :** Jack Lewis, Ira Webb - **f. :** Ernest Miller - **m. :** Walter Greene - **scg. :** Fred Preble - **mo. :** Hugh Winn - **e. s. :** Ray Mercer - **int. :** Lash La Rue, Al St. John, Jack Holt, Tom Neal, Anne Gwynne, George Lewis, Michael Whalen, Dennis Moore,

Mary Lou Webb, Williis Houck, Cliff Taylor, Frank Jacquet, Tex Cooper, Hugh Hooker, Jimmie Martin, Roy Butler, Ray Hughes - **p. :** Ron Ormond, Ira Webb per la Realart Pictures - **o. :** U.S.A., 1950 - **d. :** regionale.

KINGS OF THE SUN (I re del sole) — **r. :** J. Lee-Thompson - **s. :** Elliott Arnold - **sc. :** E. Arnold, James R. Webb - **f.** (Panavision, De Luxe Color) : Joe MacDonald - **m. :** Elmer Bernstein - **scg. :** Alfred Ybarra - **mo. :** William Reynolds - **c. :** Norma Koch - **int. :** Yul Brynner (Falco Nero), George Chakiris (Balam, il figlio del re) Shirley Anne Field (Ixchel), Richard Basehart (Ah Min, il Gran Sacerdote), Brad Dexter (Ah Haleb), Barry Morse (Ah Zok, uno dei sacerdoti), Armando Silvestre (Isatai), Leo Gordon (Hunac Ceel), Victoria Vettri (Ixzubin), Rudy Solari (Pitz), Ford Rainey (padre di Ixchel), Angel Di Stefano (Balam, il vecchio re), José Moreno (giovane sacrificato agli dei) - **p. :** Lewis J. Rachmil per la Mirisch Company - - **o. :** U.S.A. 1963 - **d. :** Dear.

MAN IN THE MIDDLE (Tra due fuochi) — **r. :** Guy Hamilton - **s. :** dal romanzo « The Winston Affair » di Howard Fast - **sc. :** Keith Waterhouse, Willie Hall - **f.** (Cinemascope) : Willie Cooper - **m. :** Lionel Bart. - **scg. :** John Howell - **mo. :** John Bloom - **int. :** Robert Mitchum (col. Barney Adams) Barry Sullivan (gen. Kempton), Gary Cockrell (ten. Morse), France Nuyen (Kate), Robert Nichols (ten. Bander), Keenan Wynn (ten. Winston), Sam Wanamaker (magg. Kaufman), Alexander Knox (col. Burton), Michael Goodliffe, Errol John, Paul Maxwell, Lionel Murton, Russell Nepier, Jared Allen, David Bauer, Edward Underdown, Howard Marion Crawford, William Mitchel, Al Waxman, Glenn Beck, Frank Killibrew, Edward Bishop, Tetence Cooper, Graham Skidmore, Terry Skelton, Paul Blomley, Alistair Barr, Brian Vaughan, Julian Burton - **p. :** Walter Seltze per la Talbot-Pennebaker - **o. :** U.S.A., 1963 - **d. :** Dear-20th Century Fox.

MIRACLE OF THE WHITE STALLION, The (L'ultimo treno da Vienna) — **r. :** Arthur Hiller - **s. :** da « The Dancing White Horses of Vienna » del Colonnello Alois Podhajsky - **sc. :** A. J. Carothers - **f.** (Technicolor) : Gunther Anders - **m. :** Paul Smith - **scg. :** Werner e Isabella Schlichting - **mo. :** Alfred Srp e Cotton Warburton - **int :** Robert Taylor (Alois Podhaisky), Lilli Palmer (Verena Podhajsky), Curd Jürgens (gen. Tellheim), Eddie Albert (Otto), James Franciscus (magg. Hoffman), John Larch (gen. Patton), Brigitte Horney (Contessa Arco-Valley), Philip Abbott (col. Reed), Charles Reignier (gen. Stryker), Erik Schumann, Douglas Fowley, Philo Hauser, Max Haufler, i componenti della Spanish Riding School - **p. :** Walt Disney e Peter V. Herald per la Walt Disney Prod. - **o. :** U.S.A., 1962 - **d. :** Rank.

OF LOVE AND DESIRE (Amore e desiderio) — **r. :** Richard Rush - **s. :** Victor Stoloff e Jacquine Delessert - **sc. :** Laslo Gorog e Richard Rush - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color) : Alex Phillips - **scg. :** Robert Silva - **m. :** Ronald Stein (« Katherine's Theme » cantato da Sammy Davis jr.) - **mo. :** Harry Gerstad - **int. :** Merle Oberon (Katherine Beckman), Steve Cochran (Steve Corey), Curd Jurgens (Paul Beckman), John Agar (Gus Cole), Steve Brodie (Bill Maxton), Eduardo Noriega (signor Dominguez), Elsa Cardenas (signora Dominguez), Rebecca Iturbide (signora Renard), Tony Carbajal (dottor Renard), Aurora Munoz (domestica), Felix Gonzalez (ingegnere), Felipe Flores (Julio) - **p. :** Victor Stoloff (**superv. p. :** Henry Spitz) per la New World Film Corp. - **o. :** U.S.A., 1963 - **d. :** Dear - 20th Century-Fox.

PIRATA DEL DIAVOLO, Il — **r.** e **s. :** Roberto Mauri - **sc. :** Mario Calucci e Roberto Mauri - **f.** (Dyaliscope, Eastmancolor) : Angelo Baistrocchi - **m. :** Aldo Piga - **int. :** Richard Harrison, Anna Maria Ubaldi, Walter Brandi, John Turner, Demeter Bitenc, Maretta Procaccini - **p. :** Procaccini e Piga per la Walmarfilm/Triglav Film - **o. :** Italia -Jugoslavia, 1962-63 - **d. :** regionale.

PRINCIPE ENCADENADO, El (Il principe dei Vichinghi) — **r. :** Luis Lucia - **s. :** da una commedia di Calderon de la Barca - **sc. :** J. R. Boeta - **f.** (Eastmancolor) : Alejandro Ulloa - **scg. :** Sigfrido Burmann - **m. :** Cristobal Alfter - **mo. :** Josè A. Rojo - **int. :** Javier Escriba, Antonio Vilar, Maria Mahor, Luis Prendes, Luis

Morris, Katia Loritz, Juan Cortés, Jacinto Martin, Angel Menendez, Antonio Molino, Antonio Queipo, Alfonso de la Vega, Luis Roses, Lorenzo Robledo Jimenez, Luis Rico - **p. :** Eurofilms - **o. :** Spagna, 1960 - **d. :** regionale.

RAGAZZA DI BUBE, La — **r. :** Luigi Comencini.

Vedere recensione di Mario Verdone e dati in questo numero.

RAMPAGE (Il grande safari) — **r. :** Phil Karlson - **r. 2ª unità :** Richard Talmadge - **s. :** da un romanzo di Alan Caillou - **sc. :** Robert I. Holt, Marguerite Roberts - **f.** (Technicolor) : Harold Lipstein - **m. :** Elmer Bernstein - **scg. :** Herman Blumenthal - **mo. :** Gene Milford - **int. :** Robert Mitchum (Harry Stanton), Elsa Martinelli (Anna), Jack Hawkins (Otto Abbot), Sabu (Talib), Cely Carrillo (Chep), Emile Genest (Schelling), Stefan Schnabel (Capo dei Sakai), David Cadiente (Baka) - **p. :** William Fadiman (**p. ass. :** Thomas D. Tannenbaum) per la Talbot / Seven Arts - **o. :** U.S.A., 1962 - **d. :** Warner Bros.

SANDOKAN, LA TIGRE DI MOMPRACEM — **r. :** Umberto Lenzi - **s. :** dal romanzo di Emilio Salgari - **sc. :** Fulvio Gicca, U. Lenzi - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Aurelio G. Larraya, Angelo Lotti e Giovanni Scarpelli - **m. :** Giovanni Fusco - **scg. :** Arrigo Equini - **c. :** Giancarlo Bartolini Salimbeni - **mo. :** Jolanda Benvenuti - **int. :** Steve Reeves (Sandokan), Geneviève Grad (Mary Ann), Rick Battaglia, Andrea Bosic, Mario Valdemarin, Leo Anchoriz, Antonio Molino Rojo, Ananda Kumar, Enzo Fiermonte, Wilbert Bradley, Maurice Poli, Gino Marturano, Pietro Capanna - **p. :** Solly V. Bianco per la Filmes / C.F.F. Production / Ocean Films - **o. :** Italia-Francia-Spagna, 1963 - **d. :** Euro.

SANSONE CONTRO I PIRATI — **r. :** Amerigo Anton - **s.** e **sc. :** Guido Malatesta - **f.** (Totalscope, Eastmancolor) : Augusto Tiezzi - **m. :** Angelo Francesco Lavagnino - **scg. :** Peppino Piccolo - **c. :** Walter Patriarca - **mo. :** Jolanda Benvenuti - **int. :** Kirk Morris (Sansone), Margaret Lee (Amanda), Daniele Vargas (Murad), Aldo Bufi Landi (Manuel), Tullio Altamura, Gino Soldi, Giovanni Pazzafini, Franco Petruzzi, Adalberto Roni, Adriana Ambesi, Gianna Serra, Attilio Dottesio, Calisto Calisti, Gian Bartha - **p. :** Fortunato Misiano per la Romana Film - **o. :** Italia, 1963 - **d. :** regionale.

SEDOTTA E ABBANDONATA — **r. :** Pietro Germi.

Vedere recensione di Leonardo Autera e dati in questo numero.

SILVESTRO IL GATTOTARDO — Programma composto da 12 brevi film in Technicolor di disegni animati della serie Merrie Melodies e Looney Tunes - 1) **Crowing Pains** (1947 - **r. :** Robert McKimson); 2) **Of Thee I Sting** (1946 - **r. :** I. Freeleng) ; 3) **My Favorite Duck** (1943 - **r. :** Leon Schlesinger) ; 4) **I Got Pleanty of Mutton** (1944 - **r. :** Leon Schlesinger) ; 5) **Wabbit Twoble** (1941 - **r. :** Leon Schlesinger) ; 6) **A Corny Concert** ; 7) **Angel Puss** (1944 - **r. :** Charles M. Jones) ; 8) **Bone Sweet Bone** (1947 - **r. :** Arthur Davis) ; 9) **Fifth Column Mouse** ; 10) **Baseball Bugs** (1946 - **r. :** I. Freleng) ; 11) **The Goofy Gophers** (1946 - **r. :** Arthur Davis) ; 12) **Rhapsody in Rivets** (1941 - **r. :** Leon Schlesinger) - **p. :** Leon Schlesinger per la Warner Bros - **o. :** U.S.A. - **d. :** regionale.

SPARVIERO DEI CARAIBI, Lo — **r.** e **s. :** Piero Regnoli - **sc. :** P. Regnoli, Gian Paolo Callegari - **f.** (Supercinescope, Eastmancolor) : Aldo Greci - **m. :** Aldo Piga - **scg. :** Giuseppe Ranieri - **mo. :** Mario Arditi - **int. :** Johnny Desmond, Yvonne Monlaur, Armando Francioli, Piero Lulli, Franca Parisi, Walter Brandi, Elvy Lissiak, Vincenzo Musolino, Nerio Bernardi, Amedeo Trilli, Graziella Granata, Carlo Lombardi, Franco Santi, Nino Marchesini, Susan Terry, Mara Garden, Claudio Hundari, Carla Foscari, Riccardo De Santis, Paolo Solvay - **p. :** Tiziano Longo per la Nord Film Italiana - **o. :** Italia, 1961 - **d. :** regionale.

TENTATIVO SENTIMENTALE, Un — **r.:** Pasquale Festa Campanile e Massimo Franciosa - **d.:** Cineriz.

Vedere giudizio di Giacomo Gambetti a pag. 37 e dati a pag. 54 del n. 9-10, settembre-ottobre 1963 (Venezia).

TOM JONES (Tom Jones) — **r.:** Tony Richardson - **altro f.:** Manny Wynn - **scg.:** Ralph Brinton e Ted Marshall - **mo.:** Anthony Gibbs - **d.:** Dear.

Vedere giudizio di Mario Verdone a pag. 12 e altri dati a pag. 26 del n. 9-10, settembre-ottobre, 1963 (Venezia).

UNIVERSO PROIBITO — **r.:** Roberto Bianchi Montero - **s.** e **sc.:** R. Bianchi Montero, e William H. Stevens - **f.** (Supertotalscope, Eastmancolor): Giuseppe La Torre, Francesco Izzarelli, Carlo Bellero, Antoine Partmian - **m.:** Marcello Giombini - **scg.:** Piero Filippone - **mo.:** Enzo Alfonsi - **comm.:** Aldo Castaldi, Enzo Prosperi - **voce:** Nico Rienzi - **int.:** Alfredo Alaria e il suo balletto, Ricardo Ferrante, Bonni Parkes, Maria Asquerino, Lanzas Teddy's, José Huguet e il Blues Ballet Mel-lo, Madame Josephine e Fernando Rubio, Les Elysées Glamour Girls, José Crespi e Juan Pau, Les Sirex, il Tongolele di Tahiti, Les Britters; Marisa Montesinos e il suo balletto, Leonore Reiner, Lisa Pizan, Rosy, Georgine, Edith, Suzan and Carol, l'Aloomin Israel Dance Group di Tel-Aviv, il Midnito Blues Ballet di Saint Tropez, lo Schoking Can-Can - **p.:** Cineproduzioni Associate - **o.:** Italia, 1963 - **d.:** Filmar (regionale).

VISITA, La — **r.:** Antonio Pietrangeli.

Vedere recensione di Giacomo Gambetti e dati in questo numero.

WHO'S MINDING THE STORE? (Dove vai sono guai!) — **r.:** Frank Tashlin - **s.:** Harry Tugend - **sc.:** F. Tashlin, H. Tugend - **f.** - (Technicolor): W. Wallace Kelley - **m.:** Joseph J. Lilley - **scg.:** Hal Pereira, Al Roelofs, Roland Anderson - **mo.:** John Woodcock - **int.:** Jerry Lewis (Raymond Phiffier), Jill St. John (Barbara Tuttle), John McGiver (Tuttle), Agnes Moorehead (Phoebe Tuttle), Ray Walston (Quimby), Francesca Bellini (Shirley), Nancy Kulp (signora Rothgraber), Peggy Mondo (Lady Wrestler), Mary Treen (una cliente), Isobel Elsom (vedova), Richard Wessel (Cop), Fritz Feld (manager), John Abbott (Roberts), Jerry Hausner (Smith) - **p.:** Paul Jones per la York / Jerry Lewis Productions - **o.:** U.S.A., 1963 - **d.:** Paramount.

La collaborazione Tashlin-Lewis ha dato un altro buon frutto. Non siamo più all'eleganza di trovate di Artists and Models *(Artisti e modelle): Tashlin invecchia e tende a muoversi sul sicuro e sul già collaudato, ma lo spettacolo c'è e c'è la comicità: fragorosa, basata come è giusto più sull'azione che sulle battute, secondo le antiche ricette della « two reels ». I pasticci combinati dal giovane commesso Lewis in un grande magazzino dànno il pretesto a Tashlin per lanciare qualche efficace strale contro il mammismo e il matriarcato, disegnando una « terribile » figura di miliardaria egocentrica che tiene a bacchetta figlia e marito. Da ricordare la trovata del proprietario « complessato » dell'emporio (uno splendido caratterista: John McGiver) che giuoca a golf in ufficio. (E.G.L.).*

Riedizioni

INVISIBLE MAN'S REVENGE, The (La rivincita dell'uomo invisibile) — **r.:** Ford Beebe - **s.** e **sc.:** Bertram Millhauser, basato sul personaggio creato da H. G. Wells in « The Invisible Man » - **f.:** Milton Krasner - **e.f.s.:** John P. Fulton - **m.:** H. G. Salter - **scg.:** John B. Goodman, Harold H. MacArthur - **mo.:** Saul Goodkind - **int.:** Jon Hall, John Carradine, Leon Errol, Alan Curtis, Evelyn Ankers, Gale Sondergaard, Lester Matthews, Halliwel Hobbes, Leland Hodgson, Doris Lloyd, Ian Wolfe, Billy Bevan, Gray Shadow - **p.:** Ford Beebe per la Universal - **o.:** U.S.A., 1944 - **d.:** regionale.